ARTA 2/74
REDACȚIA
Stri Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.9136, București
ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ți a revistei ARTA, din Calea Victoriei 155 București,
Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare : lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni. Pour l'étranger: RompresfiJatelia, 64-66, Calea Grivlței, Bucarest, secteur 8, Romania, P,O.B, 2001 — Telex 011631,
Prix de l'abonnement; 15 dollars par an (12 numéros).
L·! 15
TIPARUL; ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ ». CALEA ȘER0AN VODĂ 133-135, București, România.

Шедевры мексиканского искусства
Аурелиан Боля» Дан Негоеску» v1ex I'устав
Виталію Нерсуцэ» Тпти Симнонсску Международные сорениошпшн. I
(иферблат. Панно» Записная книжка
ОБЛОЖКА Деловой визит, масло
Anca Arghir
Mihai Drișcu Sergiu Anghel Const. Chirculescu
Olga Bușneag
Mircea Toca
M.D.
Klaus Jürgen-Físcher
Paul Petrescu
Nina Stănculescu
Radu Florescu
Theodor Enescu
Cornel iu Brudascu
Anca Arghir
Mihai Drișcu Sergiu Anghel Const. Chirculescu Olga Bușneag Mircea Toca
M.D.
Klaus Jürgen-Fischer
Paul Petrescu
Nina Stănculescu Radu Florescu
Theodor Enescu
Cornelia Brudașcu
Анка Аргир Михай Дршнку Серджиу Ангел Коне. Киркулеску Ольга Бушияі
Мирча Цока
М. Д.
Клаус IОнген-Фишер
Паул Петреску
Нина Стэнкулеску Раду Флореску
Теодор Энеску
Корнелиу Брудашку

evaluare chide, a rodnică, evaluare
dar care să fie, în același timp, acela al participării solidar cu arta ca lume, ca uni-
Acest an, al 30-lea de la Eliberarea țării, care va fi marcat de al Xl-lea Congres al Partidului Comunist Român, se impune ca o perioadă de a etapei istorice străbătute și deopotrivă a etapei ce se des-
perspectivelor dezvoltării României socialiste. Pentru a fi pentru a fi un act de sinteză, un moment creator, această nu poate însemna, așadar, decît o cuprindere lucidă, unitară,
o experienței istorice și o proiectului istoric, în toate domeniile de activitate.
Pornind de la această premisă, care nu este numai o chestiune de metodă, ci un mod de a gîndi, istoric angajat, ne propunem să tratăm procesele caracteristice, atît de complexe, ale artei românești contemporane. Dar, un astfel de mod — ipso facto — al dialecticii istoriei reale, de a pune problemele artei românești actuale, de a-i cerceta fenomenele caracteristice și liniile de forță, de a discerne valorile, cere a fi întemeiat, credem noi, dintr-un unghi de vedere care să fie al identității noastre culturale, ca însăși forma superioară de manifestare a existenței națiunii, < la mersul istoric al artei, în întregul ei vers. Altfel spus, arta noastră actuală, arta României socialiste privită în ansamblul ei, ca o posibilă structură semnificativă, nu credem că poate ființa în devenirea istorică decît

prin asumarea condiției umane contemporane, prin angajarea în problemele fundamentale ale umanității contemporane
Există un factor, politic în esența lui, care justifică o atare considerare a fenomenelor artei contemporane și a sarcinilor obiective ale artistului : rolul și prestigiul internațional al României socialiste — una din marile înfăptuiri care moderne,
prin afirmarea unei atitudini în aceste probleme.
în ultimul deceniu a marcat istoria României Comunist Român, al activității
1 9
rod al politicii Partidului secretarului său general, Nicolae Ceaușescu, președintele Republicii. Dacă se vorbește pe drept cuvînt, astăzi și ca o realitate ce prinde contururi din ce în ce mai ferme, de un nou curs al istoriei contemporane, dacă principiul independenței și suveranității naționale, respectul lor, sînt universal recunoscute, dacă relațiile internaționale nu mai pot fi rezultatul jocului de interese, al metodelor politicii de forță a marilor puteri, dacă se afirmă din ce în ce mai clar dreptul tuturor popoarelor, mari și mici, de a participa la examinarea și soluționarea problemelor care confruntă comunitatea internațională, dacă soarta națiunilor, a umanității, nu poate fi decisă prin dreptul celui mai tare, ci prin tăria dreptului, a dreptului omului măsură importantă
nu numai ca deziderat, ci
de a fi om, aceste toate se datoresc într-o măsură importantă contribuției României, politicii Partidului Comunist Român, secretarului său general.
Această politică a trasat — am putea spune — pe glob, o hartă a prestigiului, a autorității morale a României, o rețea de consecințe însemnate pentru întreaga colectivitate națională, pentru toate forțele ei creatoare.
Această realitate este un factor de stimulare a climatului cel mai favorabil dezvoltării culturale întru afirmarea unui umanism contemporan, a spiritului creator. După cum, prin atitudinea și activitatea politicai țara se situează deschis și cu vigoare pe frontul dezbaterilor esențiale ale lumii contemporane șl al asumării răspunderilor, tot astfel, artis Bli3,ioteca Universități ca orice om de cultură, aspiră să participe la dezbaterile, la confrunți
I de idei, de viziuni, ce se duc în arta lumii. Gîndirea artistică române IIЙ||||||||||I||I||I||||I nu poate rămîne în afara acestui peisaj frămîntat al spiritului C0016922 ' 1 temporan, în afara marilor dezbateri ale epocii. Și, de aceea, ere.________________________
că sarcina gravă a talentului este de o construi imaginea unei existente
i și deveniri spirituale, mai presus de orice. ARTA
de Art
George Enescu" |ași

—
arta, și public
«Arta de for» devine, în România, o temă inclusă în problematica amplului proces de urbanizare. Este vorba de consecințele determinate în planul civilizației socialiste prin creșterea procentului urban al populației în orașele existente, și prin dezvoltarea armonioasă a orașelor pe întreg teritoriul țării, prin reducerea decalajelor între

a-menajarea rurală și aceea citadină—factori esențiali ai vastului program de dezvoltare economic-socială a României socialiste.

PATRIMONIU
4»
* un mod posibil de a pune problemele Populația urbană în România, pentru anii ce vin, este apreciată la 87 locuitori pe hectar de oraș. Din toate consecințele den-sificării, pentru artist, menționăm doar pe aceea care privește adecvarea programului la această realitate. De ani, civilizația socialistă a adoptat concepția democratică a «artei de for», conformă condiției unei culturalizări obștești. Suma lucrărilor comandate și achiziționate pentru edificiile publice de către organizați ile socialiste poate constitui forul ; un anume cumul de caractere estetice sfîrșește prin a se lega într-o unitate imaginară dacă, mental, « publicul » face asociații și compensează atomizarea teritorială. în cei treizeci de ani de la Eliberare a apărut pe suprafața întregii țări o cantitate de monumente care au în comun o factură ce emană de la. « comanda socială». în acest cadru s-a realizat pe litoral, la Galați etc. o concentrare de lucrări în spații rezervate, fenomen care ar comporta o discuție critică aplicată. Arta de for există însă mai cu seamă ca o rețea de multiple elemente diseminate pe orizontala terenului cultural. Cu cît această rețea devine mai densă, cu atît caracterul «forului» se realizează mai clar, profilul specific se fixează într-un tip stilistic de referință, detectabil măi ales în lucrările cu funcție memorialistică, educativă, didactică. Cercetătorul poate identifica de pe acum un repertoriu al dominantelor de limbaj, atestînd particu-

larități morfologice, ' sintactice, semantice subsumate unei simbol istici în care se percepe fasciculul de idei directoare emanat de la comanda socială, Viitorului cercetător i se va'înfățișa astfel o anume-.constantă,-definind o. mentalitate, întregind o imagine concludentă. ...... -însă o problemă acută a prezentului este aceea a alcătuirii pro;
- gramatice de locuri social-artis-tice coerente, originale*, calificate drept unități de stil. însăși articularea lucrărilor după un . plan structural, operație, prospectivă, se cere considerată operă «de for». Suma obiectelor crește dim -I fondu 'ile special alocate și astfel locul se umple și ne vom trezi'în fața « artei de for » — căci străzi, piețe, teatre, peluze compun «forul» iar obiectele care-l mobilează vor fi, vrem—nu vrem, urmele anilor noștri.
-----—

Lucrări cum sînt cele prezentate în fotografiile alăturate își pot justifica prezența prin calitatea artistică de ordinul tradiției, desigur cu implicări spirituale. Atribute particulare, certificînd talentul, . indicînd disponibilitatea, așteptînd să participe la un complex coerent, în care să poată acționa sinergie: să califice un mediu cultural. Este prima necesitate a artei citadine spre a se înființa tipologic, aceea de a asuma proiectarea unui mediu structurat, el însuși operă nu de artizanală pavoazare a spațiului, de articulare arhitectonică.

Exemplul «Clubului tehnic » de la Pitești a rămas fără imitatori, deși, cu toate denivelările rezultate din grade variate de experiență, reprezintă un caz pozitiv de colaborare îndrăzneț concertată. Cînd se va fi făcut pasul care va lăsa în urmă procedeul diseminării obscure de lucrări într-un cadru adesea nepregătit, dacă nu de-a dreptul opacizat prin ambianță artizanală — panouri traforate, fier forjat etc. — dacă se va fi generalizat concepția edilitară a unor spații omogene (altfel decît spații tipizate), atunci se va deschide inevitabila dezbatere asupra fenomenelor stilistice care țin de mutația dinspre rural catre urban. Ne vom întreba cît sînt de legitime, din punct de vedere al scopului de orășenizate a tipului estezic, fapte ca persistența diviziunii fenomenului plastic în ramuri distincte, tabuurilevalorice moștenite, transplantul nesupravegheat de motive folclorice sub cerul citadin: se

1. PAUL BORTNOVSCHI «Vibrație», Ansamblu sculptural decorativ la fintino bazinului din Complexul sanatorial « Amara »: 75 elemente din beton aparent pupate în 6 compoziții — Ba ile Amaro,
•   \ .   .· Ц .)
'*1
•   · I * « -
■ · ■ ·<   ■·   ; b
2. ION HOEFLICH, OVIDIU PAȘTINA, PETRU POPOVICI «Sportul ». Mozaic pe fațada liceului I. L. Caragia/e-Ploiești.
3. SOPJN iLFOVEANU rrescâ (detaliu), Teatrul din Pitești.

va localiza discuția despre stil, despre obsolescență, despre funcția integrativa și funcția distanțării, despre specific, defìnin-du-se, malîntîi, premisa antropologică, hic et nune, datele reale, psiho-sociale, ale procesului de aclimatizare la nexul vieții citadine a unei populații venită din sate, între conservare și prospecție se pendulează de 100 de ani, soluțiile puriste au produs în lume exemplare-l imită, nereproducti-bile, soluția de sinteză e greu de provocat prin decret, atenția realistă a oamenilor de meserie se îndreaptă spre soluțiile politehnice, pluridisciplinare, compozite, unde se respectă puritatea și autonomia componentelor, dar se mizează pe infailibila rațiune în alăturarea a ceea ce suportă să fie alăturat; de altminteri, intuiția crudă a ruralului, pe care o cităm de atîtea ori în deșert, aici are maximă exemplaritate: ansamblul arhaic sătesc e o unitate ale cărei caractere apar reverberate în elementele componente.

Dacă în alte sectoare ale vieții sociale apar distinct vectorii unor construcții de perspectivă, în proiectarea ansamblurilor artistice nu se văd semnele concertării» Nu un gust anume e de vină, ci însuși mitul gustului ca normă e pernicios, purtător de kitsch, într-un moment caracterizat prin cantitate și heterogenitate, cînd nu mai e realist a proceda spontan, precum se făcea în cultura omogenă și stabilă a satului vechi, unde automatismele gustului erau chezășuite de comunitatea tradiției univoce și unanime a stilului. Deocamdată, deci, «arta de for» se acumulează continuu, ca urmare a inițiativelor disparate ale instituțiilor învestite cu sarcini de mecenat. Oare, așteptînd comanda pentru marile ansambluri urbane, o echipă de arhitectură-design-plastică n-ar putea fi solicitată, împotriva kitschului, să lucreze un micro-model de unitate estetică orășenească, un club, un parc, un spațiu pentru joc, un poligon de acțiune estetică/rațională?"

ANCA ARGHIR

4. IAUL VASILESCU «N, Bôlcescu». Din c П!Г ^xul monumental de la Blaj, 1973.
5. IhlEODORA MOISESCU-STENDL «Tra-(ЩIiIe teatrului popular». Tapiserie, hautc-lisse, 16.50 m.p.
6. LUCRE] IA PACEA « Tradițiile, teatrului popular ». Tapiserie, haute-lisse, 16,50 т-p.. Teatrul Mlhaì Emlnescu din Botoșani.

I
э sa j o q J e s дэрЕдвэ пэ эипрэv 'эипрэв uijd ţnupqo ţoaiqQ
nova IV loawis 'yoivHnaz ыолоэ
SĂRBĂTOAREA CA ARTĂ

In legătură cu programul acestei «sărbători», Ana Lupas declară — așa cum au consemnat și cronicarii Bienalei de la Paris — că intenția este de a fi montată în cuprinsul unei acțiuni a Comitetelor de luptă pentru pace ; caracterul colectiv și procesiv al lucrării ii confirmă, de altfel, aptitudinea de a « lucra » pentru o comunicare unanimă pe tema principală a umanității — Pacea. Adresa politică se percepe ca un corolar al adresei sociale ; lucrarea Anei Lupas devine astfel un mesaj al artistului din lumea socialistă, servind teza artei colective, găsind forme estetice adecvate conceptului de «colectivitate».
Acțiunea colectivă realizată în aprilie 1973 de Ana Lupaș în satul Mărgău din județul Cluj, cu participarea unui număr de aproximativ 100 de localnici, este o extindere, nu numai dimensională, a semnificațiilor conținute de lucrarea Covor zburător — simbol al păcii. Este un exemplu de operă deschisă, rolul artistului fiind aici de a sugera (nu de a programa) o situație artistica — pornind de la elemente oferite de o activitate cu destinație în primul rînd utilitară, practică, înscrisă în circuitul banal al operațiilor cotidiene anume (întinderea pînzei) — cu sens colectiv. Pentru participant indicațiile « regizorale » au fost minime. Rezultatul este un moment special (repetabil ca intenționalitate, ¡repetabil ca aspect final): apariția unui spațiu al sărbătorii, dat de îmbogățirea (limbaj al cantității — s-au manevrat 3000 m de pînză albă produsă de industria casnică țărănească) operei prin acțiune comună, simultană. Se verifică si caracterul unei ase-
*
menea cooperări în care « individul nu este el însuși decît cu condiția de a fi în același timp și altul. Sub acest nou aspect ... el este unul și mai mulți deodată ... El este deci . . . un adevărat loc de participație » (Levy Brühl).
Evenimentul («păstrat» prin tehnicile «vizualului » — o însemnată cantitate de fotografii și un film de televiziune) exprimă acel impuls către tranziență ce caracterizează multe soluții artistice contemporane — efe-meritate, mobilitate; accentul particularizator — care de altfel explică și interesul stîrnit de prezentarea de la Bienala tineretului de la Paris din 1973 — vine din încercarea de recuperare, pe cale meditativă, a ceremonialului muncii — soluție verificată >
în cadrul culturii românești, valorificînd, așa cum scria Tudor Vianu, « un mediu cu obiecte frumoase, o muncă nobilă, forme ceremonioase ale întîmpinării dintre oameni și adunările lor».
Desigur, acțiunea nu capătă nici un moment sensul unei pledoarii regresive, ci, în cadrul și cu mijloacele artei moderne, oferă un exemplu de gîndire integratoare.
MIHAI DRIȘCU
w»

3 : ÿ Ж 1

SĂRBĂTOAREA CA ARTĂ

în legUurfc cu proRrarnul acestei « sSi bîitori », Ana Lupas declari — asa cum au consemnat şî cronicarii Bienalei de la Paris — c& intenţia este de a fi montată in cuprinsul unei acţiuni a Comitetelor de luptă pentru pace ; caracterul colectiv şi proccsiv al lucrării II confirmă, de altfel, aptitudinea de a «lucra» pentru o comunicare unanimă pe tema principală л umanităţii — Pacea. Adresa politică se percepe ca un corolar al adresei sociale ; lucrarea Anei Lupaş devine astfel un mesaj ai artistului din lumea socialistă, servind teza arte» colective, găsind forme estetice adecvate conceptului de «colectivitate».

Acţiunea colectiva realizată în aprilie 1973 de Ana Lupaş în satul Mărgâu din judeţul Cluj, cu participarea unui număr de aproximativ 100 de localnici, este o extindere, nu numai dimensională, a semnificaţiilor conţinute de lucrarea Covor zburător — simbol ol păcii. Este un exemplu de operă deschisă, rolul artistului fiind aici de a sugera (nu de a programa) o situaţie artistica — pornind de la elemente oferite de o activitate cu destinaţie în primul rînd utilitară, practică, înscrisă în circuitul banal al operaţiilor cotidiene anume (întinderea pînzei) — cu sens colectiv. Pentru participant indicaţiile «regizorale» au fost minime. Rezultatul este un moment special (repetabil ca intenţionalitate, irepetabil ca aspect final): apariţia unui spaţiu al sărbătorii, dat de îmbogăţirea (limbaj al cantităţii — s-au manevrat 3000 m de pînză albă produsă de industria casnică ţărănească) operei prin acţiune comună, simultană. Se verifică şi caracterul unei asemenea cooperări în care « individul nu este el însuşi decît cu condiţia de a fi în acelaşi timp şj altul. Sub acest nou aspect ... el este unul şi mai mulţi deodată ... El este deci . , . un adevărat loc de partícípale» (Levy Brühl).

Evenimentul («păstrat» prin tehnicile «vizualului » - o însemnată cantitate de fotografii şi un film de televiziune) exprimă acel impuls către tranzienţă ce caracterizează multe soluţii artistice contemporane efe-meritate, mobilitate ; accentul particularizator care de altfel explică şi interesul stirnit de prezentarea de la Bienala tineretului de la Paris din 1973 — vine din încercarea de recuperare, pe cale meditativă, a ceremonialului muncii soluţie verificată m cadrul culturii româneşti, valorificînd, aşa cum scria Tudor Vianu, « un mediu cu obiecte frumoase, o muncă nobilă, forme ceremonioase ale întîmpinării dintre oameni Şi adunările lor ».

Desigur, acţiunea nu capătă nici un moment sensul unei pledoarii regresive, ci, în cadrul şi cu mijloacele artei rnodc-rne, oferă un exemplu de gîndire integratoare.

MIHAI DRIŞCU

8

« Cln»p d* deut contemporan» ne reţin· Mtmţl» prin nnnlogln do «Itunţlo < u йииiил cercetări în UmbMol plMtk»

Oenwl «cleslc» traduce o (mil Intr-un cod coroai Mic finit. Dftnietorul modern vrea producă UmbMul continuu, funcţional. Gestul Iul nre valonro somlcă, nu Ihi.tratlvft, tolkltă опповаго* •emlotoeka» nu •entlmont·!!, o spectatorului, cam o In măsurA >X priceapă, tntruclt aparţin· aceluia»! spaţiu uman, marcat: de o experienţă existenţială comună, ţl e presătlt să receptai· corect mesaje co vin din acelaşi fond antropo o-gk definit. Privitorul colaboreaiă deci la Instituirea de simboluri, ce pot fl efemere, dar pot li debutul unul viitor cod, Această participare produce o tensiune a simpatiei laukcmk Intre scenă $1 sală, de loc mal slabă dock simpatia sanguina ce se instalează In cursul unul

concert de jaxx. Solicitarea cerebrală ajută lectura șl cristalizarea unul latent fond emoțional. Procesul are loc pe temeiul proKramului caro întinde un subiacent releu de consensuri Ideaticei departo do a (I o exhibiție mctallnsvistlcă, spectacolul exercită torța limbajului pentru emorRcnța unor mituri umaniste ; destinul omului ca erou, de la naștere la apoteoză, sensul vieții ca mecanism universal etc. Semnalăm acest «$’/0» ca o Interesantă întreprindere (incipientă dar Impregnată cu postulate de semiologie plastică) da cultură vizuală contemporană.

A.A.

GRUP DE DANS CONTEMPORAN

Adina Cczor. Sergia Anghcl, Natoșa Trdistaru, Ancei Drdgocscu, Cristian Cràciun. Coicgra/íc: Adina Cezar — Sorgiti Anglici. Sculpturi: Alexandru v.)i’cscu- Ai ghiro. Scenografic: Mioara Bucscu. (Spectacolul 9 ’/a, Sala Teatrului Țdndâricd.)

Mișcarea în vederea schițării a ceea ce s-ar putea numi o motivație a dansului, punctul de început al mișcării, trebuie să luăm ca fiind dată legea după care între impulsul mișcării și mișcare există o interdependență și o justificare reciprocă a reacțiilor. «Fiecare știe că norii născocesc la nesfîrșit forme, numai că norii sînt trecători și noi nu-i schimbăm. Un chip sculptat este un fel de nor mai întîi, și pe urmă, și totdeauna». Alain. Permanenta schimbare a formei poate G înțeleasă deci ca o consecință a uimitoarei frecvențe cu care « obiectele » nu-și traduc integral «subiectul». a aproape imposibilității formei de a se mula fondului, obligînd apariția unei forme de completare. în dans această completare a semnificației mișcării consumate devine cauza intervenției în fabulație a unui nou « fond » care nici el nu va beneficia de o « formă » exhaustivă. Și astfel se naște mereu mișcarea următoare, în completarea precedentei. Mișcarea se dezvoltă din sine (aparent) ca formă externă a energiei. Dansul apare atunci cînd dispare corpul dansatorului, lăsînd vizibilă doar mișcarea pe care o produce. Detaliile antropomorfico sînt sacrificate formei inventive, mișcării «nespecifice».

Starea Statuia poate să existe în blocul de marmură numai după ce s-a născut în concepția sculptorului. Din acel moment marmura nu mai este un material ci un obiect al sculpturii. Materialul dansatorului e corpul sau, pe care-l transformă în obiect al mișcării, in dans, concepția mișcării acționînd asupra obiectului mișcării, acționează asupra ei însăși, lată așadar dansul, artă care se opune fnflheiflrii norilor: temă « enunțată » în fundalul scenografic al spectacolului nostru — o pinzi fremătătoare. Epicul unui dans se condensează în cîteva mișcări «sculpturale», deținătoare de bomnl-iicdții-cheie, lăsînd descoperite « părțile de vorbire » care nu-și găsesc un corespondent coregrafic.

Discursul De multe oii scenariul coregcalif, fabulația unui dans nu-și revendică decîi dreptul du a sugera spectatorului pure posibilități de interpretare. Am început spectacolul cu un punct luminos în care am surprins cițiva pași ai unui mers neutru. Pașii aceștia decupați în cutia obscura a scenei puteau li înțeleși ca reprezentînd « mersul». I .1 capătul

acestui « mers » am lăsat să se vadă o sferă care prinde fasciculul de lumină doar în punctul de pe suprafața ei care cade perpendicular pe spot. Am înălțat sfera și cred că astfel am sugerat propensiunea spre valoare a unor lucruri, oricare, reprezentate printr-un obiect fără identitate, egal cu o abstracție. Mișcarea poate parcurge întreaga gamă a valorilor dinamice, așadar și momentul static. Grație acestui avantaj

pe care ulterior l-am exploatat în «trucaje» (am să revin), am reușit să clădesc corpuri urmînd o structură plastică, anume cea pe care o credeam corespunzătoare partiturii muzicale sau absenței unei partituri muzicale. Semnul «Corpul» acesta nou creat putea astfel exista independent de intervenția unei mișcări scenice. Trucajul despre care vorbeam e de fapt o exagerare metodică a efectului de «corp» nou: sculpturile acestea., improvizate din corpurile dansatorilor, încep să se miște, reorganizîndu-se pentru a deveni apoi din nou ceea ce numeam mai sus «material», un material de mișcare de astă dată, pe care ulterior puteam să-l regrupez. Cele cîteva sculpturi integrate scenografiei în măsura în care erau integrate și dansului, veneau să sublinieze o Idee după care cîmpul aerat, vibrant al fundalului și cel imobil al elementelor atașate lui făceau corp comun cu o mișcare de dans cînd lemporal-lluidă, cînd spațial-rigidă. Am integrat spectacolului jocul de lumini, care urmărește permanenta transgresiune (aproape simultană) a clementelor de decor. Aceeași lumină folosită ca modalitate de decupare dlnlr-un grup a unul fragment esențial, joacă chiar un rol principal atunci cînd părțile de compoziție, puse în evidență de ea, II sînt totuși aservite,
Am urmărit realizarea unei corespondențe între ritmul șl amplitudinea mișcării șl durata prezenței unul fascicul luminos care cade pe obiecte, pulbînd. Pulsația devine, prin aceasta procedură optica, o lumaj ea poate subzista, ca atare, la fel du bine în jocul de lumini, în șculplură, în muzică, în dans, Am Interval sá lacem evident faptul tă nu numai universul dansului u imediat accesibil altor arie, ci ș| ca spedile Halca llecărcia poate li pusă în valoare prin arta prea ades ignorată, a dansului.
SERGIU ANGHEL

iste o .uhUiție do rrôtnfocull a gtndlrìì optico a secolului XXafir-n.\ ux\\ Identității indestructibile dintre intuiție >i expresie, dintre ptwe^ul creator desfășurat în timp și forma spațială caro·! con» bguixxvX Aversul material este avers pentru că are un revers spiritual, iar acesta se împlinește cnwtor datorită. participării corn plomen tare a aceluia. în cuplul dialectic alcătuit de înțelegerea dintre proces și formă reildă virtuțile creatoare obținute în orice opera de artă de activi· tatea desfășurată de un artist într-un timp și loc istoricește precinte. Studiul artei, această activitate creatoare, devine studiul formelor ei expresive, mai precis, estetica speculativă se transformă în critică a formelor artistice, tot așa cum istoria artei nu va putea fi altceva decît extinderea, la dimensiunea diversității aspee· telor operelor de artă — Impusă de timpuri și locuri diferite — a aceleiași activități critice. Or, critica formelor expresive este, la rîiidu-i, demers duplicitar, d eoa rece d ez l eagă, d i n g h e m ot oc u I de senzații alcătuit de sursa de stimali senzitivi care este opera de artă concretă, acele conflgu· rări fizice care permit, prin însăși coerența lor formală, sensurilor psihice să se exprime; și, încă. în particularitățile lor istorice. Condiția criticului se dezvăluie: un estet, pentru că facultățile senzitive sînt acelea care aleg senzațiile configurate calitativ, un gînditor care formulează aportul primei instanțe cognitive în simboluri și scheme formale, și un erudit deoarece calitatea sensibilă și rigoarea conceptuală apreciază împrejurări istorice determinate. Și, singura posibilitate de realizare

a aprecierii estetice o constituie sur prinderea intuiției în expresie, a procesului în formele care-l configurează. Pentru că, spunea Ion Frunzetti într-un studiu care-i marca debuturile activității de critic, de estetician activ, spornic aș zice — este vorba de « Desenul lui Leonardo»— «schemele formale nu sînt scheme formale decît în măsura în care pot da formă intuiției ce le ut Uzează cu rosturi expresive. Iar intuiția artistului este în stare a fi surprinsă de critic numai în măsura în care I se suprapune, într-o îmbinare organică,schema formală».
Aceeași conștiință a menirii criticii de artă călăuzește șl studiul dedicat Iul D. Paciurea;

șl cu aceeași acuitate analitică, cu aceeași forță sintetică. Admirabilă. pildă de consecvență profesională! Și de rezultate obținute în confruntarea cu formele expresive ale activității artistice creatoare, în cazul de față, a lui Paciurea I Formularea lor conceptuală se face prin intermediul unor «concepte» specifice acestui limbaj specific care este sculptura, și care sînt tocmai simbolurile și schemele formale proprii ei. Pentru că orice limbaj expresiv al unei activități conține posibilitățile stabilirii lui într-o limbă carc-l elucidează șl-l caracterizează prin intersubiectivitate, dacă nu cu Intensitatea lui maximă, cel puțin cu gajul, ușor omologabil colectiv, al fidelității și ușurinței transmiterii sensurilor sale inerente. Limbajului sculptural al activității creatoare a lui Dimitrie Paciurea, Ion Frunzetti îi stabilește schemele și simbolurile formale care-l caracterizează, con-ilgurîndu-l într-o limbă care-i elucidează sensurile expresive. Lingvistică a formelor expresive ale sculpturii lui Paciurea, monografia ce-i este dedicată revelează valoarea, intrinsecă lor. De la critica periegetică, care deam-bulcază în jurul unui centru de gravitație mereu ignorat, și de la interpretarea istorică, care precizează circumstanțe exterioare și comune și altor activități, necreatoare, se trece la cea pătrunzătoare, prin intuiții verticale, în miezul a ceea ce constituie principiul calitativ, el determinant, în sensul creator al cuvîntului, al acelor împrejurări istorice și exigențe artistice în care s-a iscat și găzduit de operele de artă. Semnificațiile istorice-sociale și psihologice-individuale sînt orientate, calitativ, de sensul expresiv obținut, de artist, în formele expresive, și, de critic, din aceleași forme artistice, însușirea fenomenologică, im-pllcînd participarea inițial sintetică și apoi, pentru a se comunica, scandată în «discontinuități» — «unitățile» limbii păstrătoare, paradoxal, ale «întregului» exprimat de limbaj — care alcătuiesc caracteristicile formale ale activității creatoare a marelui sculptor român, este demersul Iul Ion Frunzetti. Și ea ne dezvăluie un Paciurea în adevăratele sale dimensiuni naționale și. în același timp, internaționale, în adevăratele rezonanțe sufletești care, în aspectele concret-istorice ale formelor sale sculpturale, înfățișează, concomitent, eter
nitatea calitativă a expresiei care le animă, Am spus «adevărate» deoarece critica operelor lui Paciurea este o «știință» —în sensul acelei Kunstv/issenschafî
— a formelor artistice, conformitatea aprecierii sale cu valoarea intrinsecă lor fiind verificată de analiza stilistică.
Identificarea morfologiei operelor lui Paciurea înseamnă, simultan, individualizarea lui, înscrierea-i tipologică, deosebirea-i, prin comparare, de alte posibile structuri formale și, tot simultan,

obținerea rezonanțelor sufletești proprii ei, istorice și de durată, rezonanțe cu funcție de valorizare, filosofică, a semnificațiilor social-istorice. Critica de artă, astfel practicată, este știință a formelor expresive, deoarece acestea sînt concrete, dar și filosofìe a lor, surprinzînd, în materialitatea pozitivă, imaterialitatea expresivă, care este absolută,

Iar Paciurea în activitatea-i creatoare, exprimă — așa cum învederează autorul studiului discutat

— prin formele artistice baroc-tipologizate, sensuri psihice caracteristice acestora, iscate în tensiunea puternică a raportului dintre artist și lumea potrivnică aspirațiilor sale valorice, raport rezolvat calitativ datorită efortului, creator, al artistului care nu s-aîn-străinat, orgolios, de lumea ce i s-a dat, decît pentru a o reordona, din dragoste, într-o înfățișare alta, superioară calitativ, înfățișare realizată de formele sculpturale, în ele se citește, irecuzabil, contribuția lui Paciurea la istoria artei românești, și universale, contribuție care-l ipostaziază, a-semeni lui Brâncuși, dar opus lui tipologic, în culme a sculpturii naționale și în precursor al unei întregi direcții în sculptura contemporană universală.

în felul în care au fost deslușite sensurile psihologice valorice inerente formelor sculpturale se citește contribuția lui Ion Frunzetti la dezvoltarea istoriei de artă, românești și universale, convins și consecvent că, pentru a folosi un argument de autoritate, al luì Venturi — « istoria artei este funcție a criticii de artă». Și studiu-i va imprima, sînt convins, o direcție în istoria artei românești ce va fi, sper, consecvent, continuată.

CONSTANTIN CHIRCULESCU

țoii Frunxettl — « Dimitrie Paciurea ». Meridiane. Ducurejtl, 1971, 1973.

U

ENERGIA CULORII

Pictura contemporană românească are in Mihai Horea unul dintre cei mai austeri și rafinați « energeticieni » ai culorii. Preocupat de elaborarea unui cod pictural propriu, de punerea în lumină a vocației constructive a culorii, de relațiile complexe dintre linie și culoare, artistul s-a « retras » o vreme în «cercetarea fundamentală» din domeniul limbajului expresiv, ca într-o asceză necesară, preliminară marilor gesturi. Poate experiențele din ultima perioadă au fost explorări ale valorii de construcție și de s gerare a elementului cromatic, încercări de a da formei și culorii semnificații particulare în funcție de idee, rămînînd tot timpul în specificul exprimării picturale.

Variatele « testări » la care a supus elementele primordiale ale compoziției pentru a le determina energia constructivă și calitățile poetic-evocatoare i-au dictat restrîngerea la culorile fundamentale și, momentan, opțiunea pentru triunghi — simbol generic al triadei — ca formă complexă, sintetică, dinamică, ale cărui translații față de verticală, orizontală și diagonală îi permit să edifice suprafețe modulare, de o logică, severă a organizării.

Tensiunea spiritului încarcă aceste geometrii spiritualizate ale unor tonuri delicate, fragile, aceste pale arhitecturi («dematerializarea materiei » — astfel își preciza odată pictorul poziția față de material), cu sensuri, cu semnificații grave. Austeritatea nu exclude fiorul liric, aluzia metaforică, structurile abstracte, convertindu-se, prin meditația inclusă, în sisteme de metafore ideatice de o penetrantă substanță poetică, de o tainică fervoare, în acord cu pictorul de

șevalet, monumen-talistul năzuie ia aceeași conexiune, la legitate. Mozaicul de marmură realizat pentru Fabrica de confecții de la Tîrgu Secuiesc, compoziție modulară organizată pe o schemă de dublă diagonală, nu rămîne doar o impecabilă structură geometrică sau o suprafață decorativă care înnobilează zidul. Pictorul a însumat rafinatei texturi cromatice un nucleu
secret de semnificații : cele două centre care structurează mozaicul (un centru de iradiere a luminii și un altul, sumbru, al teluricului, al umbrei) par a evidenția însăși bivalenta alcătuirii umane.
în slujba aceleiași idei este și compunerea contrapunctică, în formă de fugă, a celor două elemente (ángulos și curb) care țes continuu, interferîndu-se, sunetul de fond și motivul, creînd o mișcare ce spatializează lucrarea.
ЭЛ iei le, ru
Pictura lui Mihai Horea e o pictură orgolioasă care ambiționează comunicarea cu lumea paradigmatică a ideilor. Adevărata ei frumusețe izvorăște din straturi mai profunde și mai presus de legile de compunere ale textului propriu-zis, mai presus de scrupuloasa ei structurare muzicală. în pictura lui Horea energia culorii se arată a fi o formâ a energiei spiritului.___________ OLGA BUȘNEAG
« Industrializare », Mozoîc marmură, 13 x 7 60 m pentru Fabrica de confecții de la Tfrgu Secuiesc Autorul proiectului: MIHAI HOREA. Executat cu Eugen Kostandi, Alexandru Plugar, Erwln Nogy.
1. Szervătiusz jenă pe prispa cosei sale
2. Autoportret, lemn
3. Cosaș, lemn
4. Compoziție, lemn
5. Mandarinul miraculos, lemn

SCULPTORUL SZERVÁT

Nu poți sâ-l cunoști și să-l înțelegi cu adevărat pe Szervătiusz Jeno înainte de a fi trecut, o dată cel puțin, pragul casei sale din Cluj, începută în 1953 și situată pe Dealul Cetățuii, casa aceasta s-a înălțat treptat, de-a lungul anilor, prin truda sa și a fiului său Tibor, avînd la bază planuri proprii, amendate și completate în funcție de criterii care n-au respectat întotdeauna legile arhitecturii. Astfel îneît, în prezent, clădirea se prezintă vizitatorului ca o alcătuire stranie și mirabilă în același timp : pereții sînt o suprapunere’de statui și de reliefuri de diverse mărimi, precum și de blocuri ce așteaptă încă să fie cioplite, în timp ce stîlpii și grinzile sînt atlanți și figuri fantastice dăltuite în lemn. Cu pasiunea, cu priceperea și cu inventivitatea meșterului popular, Szervătiusz a tăiat singur în lemn canaturile ferestrelor și ale ușilor, iar apoi a confecționat mobilierul : mesele, scaunele, lavițele, dulapurile, împodobindu-le cu expresive și, nu o dată, amuzante și «funcționale» decoruri figurative. Alcătuită prin adiționarea succesivă a, unor noi încăperi, întreaga construcție se grupează, mai mult sau mai puțin organic, în jurul unui imens spațiu central, acela al atelierului, unde pot fi întîlniți adeseori împreună, mînuind ciocanele șl dăl-țile, sculptorul septuagenar, fiul său, bine cunoscut pentru talentul original, șl, de curînd, nepotul.
Szervătiusz Jeno, născut la Cluj, la 4 iulie 1903, învață întîi rotăria, meserie cu care s-au îndeletnicit de-a lungul deceniilor mulți dintre înaintașii săi. Cioplitul lemnelor îl ajută însă să-și descopere de timpuriu vocația pentru artă, pe care șl-o cultivă apoi urmînd, în perioada 1925—27, cursurile serale de modelaj și de desen la « École libre de beaux-arts » din Paris, lar mai tîrziu, în calitate de audient

temporar, la Școala de arte frumoase din Cluj. în tot acest interval, însă, lucrează în diverse ateliere de tîmplărie și se formează într-un fel ca autodidact, Ani de-a rîndul, în perioada interbelică, între o expoziție și cealaltă, a putut fi văzut, cu o raniță în care se aflau uneltele, cutreierînd satele Transilvaniei, poposind ici-colo pentru a lucra și pentru a aduna materiale, dar și cu scopul mărturisit de a studia chipuri reprezentative, de a putea cunoaște îndeaproape destine umane semnificative, de a se pătrunde, în fine, de atmosfera și de spiritul baladelor, legendelor și povestirilor populare. Uneori adună în jurul său fii de țărani pentru a încerca să-i inițieze în tainele cioplitului, întotdeauna însă găsește răgazul și se oprește bucuros în preajma meșterilor mai în vîrstă, socotind că mai are de învățat din experiența lor. De-a lungul a cinci decenii de activitate creatoare, în mod exemplar consecvent aceleiași viziuni și acelorași idealuri umaniste, sculptorul a scos la lumină, din inerți bolovani și din trunchiuri de arbori, peste o mie de statui, prezentate în aproape o sută de expoziții personale și colective.
În^cîteya lucrări se poate identifica prezența neîndoielnică a unei componente expresioniste. în lungile sale peregrinări, artistul a cunoscutei aspectele dramatice ale condiției țăranului într-o societate nedreaptă și s-a simțit dator să le demaște. Suferința din 1936 este în acest sens o compoziție simbolică, cu supradimensionarea pe verticală a corpului secătuit șl scheletic, ca al unui Christ modern, înscriind un sfîșletor accent tragic. Mai compactă volumetric, compoziția din 1939 repre-zentînd o Femele aducînd vreascuri se caracterizează prin prezența unor asprimi lexicale aslgurînd comunicării un caracter mai direct și mai eficient. (tocitoarea din 1957 și Nevó-
Γ

9
zdtorui din 1964 sînt alte lucrări în care — în ciuda spiritului de sinteză propriu creației recente — tema îngăduie o subliniere a unor motive dramatice prin cioplitura angulară a mîinilor. Cel mai adesea, însă, existența țăranului este descrisă cu mijloace realiste; refuzînd programatic orice rezolvare idilică, autorul știe să desprindă diferențele specifice și să rețină elementele cu adevărat definitorii. atît pentru personalitatea și spiritualitatea oamenilor, cît și pentru dimensiunile ambianței unde se desfășoară acțiunea. Am scris intenționat acțiunea sculpturilor lui Szervătiusz. fiindcă opera sa este profund contaminată de sentimentul epic. în galeria statuilor semnate de artist se înscrie astfel Badea Emré (1939), aplecat cu bătrînească grijă asupra unui miel plăpînd, Kõmíves Kelemen (1957), înzestrat cu o masivă și simbolică mistrie, Purtătoarea de vreascuri (1968), prezentată cu o secure în mînă. Țăranul cu coasa (1968), reprezentat într-un moment de odihnă etc. Cel puțin la fel de grăitoare sînt apoi reliefurile unde, cu migala meșterilor din evul de mijloc, sculptorul se străduiește să reproducă străzi sau interioare întregi, populate cu personaje numeroase, surprinse în acțiuni caracteristice. La capătul satului (1941) se constituie astfel ca un
fel de proză concentrată și sugestivă despre întoarcerea de la cimp a țăranilor mîmnd vitele pe străzile evocate într-o perspectivă geometrică pitorească. Același gust pentru amănuntul savuros, transcris cu umor, ne întîmpină în Spălatul rufelor (1956) și Albitul cinepei (1957). O categorie aparte de basoreliefuri este alcătuită de cele avînd drept sursă de inspirație texte literare celebre. Concepute ca un

fel de echivalențe sculpturale pentru acțiuni simbolice, de concentrată forță narativă, Furtuna din 1955, Seara lui Toldi din
1956, Cantata Profana din 195/ și Baladele din 1969 impun prin caracterul remarcabil al rostirii plastice, cu frazări și intervale abil dozate, cu ritmuri și asonante periodice. Artistul lucid și inspirat — al cărui caracter meditativ ne este revelat de numeroasele sale Autoportrete (se cuvin amintite, în primul rînd, acelea din 1937, 1956 și 1964) — știe să transpună în lemn sau în piatră numeroase alte idei și sentimente. Uneori sculp
torul se simte îndemnat să reflecteze asupra sensurilor trecerii noastre prin lume (Evoluția vieții, 1953), alteori dovedește un spirit polemic și o ironie plină de finețe (Stau dupa munți și după văi, 1955), știind însă să fie și tandru și afectuos (Doi sculptori, 1954, Autoportret cu familia, 1956). Un loc aparte îl ocupă în cadrul creației sale lucrările înfa-
țișînd femei, exprimarea apelînd în acest caz la un bogat registru liric, avînd ca elemente proprii în anii din urmă reveriile și nedisimulatele nostalgii (Cîntec de pasăre, 1958, Iubire, 1961, Femei pieptănîndu-se, 1962, Mamă și copil, 1963, Pictorița, 1964).
Ca în străvechile mitologii păgîne, anotimpurile, zilele și nopțile, fenomenele și forțele naturii iau chipul unor personaje umane, aproape întotdeauna femei (Toamna, 1955, Primăvara, 1956, Iarna, 1958, Dimineața, 1959, Gerul, 1961). Dar meșterul continuă tradițiile înaintașilor anonimi și prin pasiunea sa nedezmințită pentru lemn. Cioplitor prin excelență, Szervătiusz a învățat de-a lungul anilor să respecte forma și structura trunchiu-ril'or și buștenilor. Lucrînd, el nu ezită adeseori să-și supună compoziția direcțiilor și structurii fibrelor, ceea ce are drept consecință un spor relevabil al expresivității (Regele și regina, Mandarinul miraculos, 1965, Familie de pădureni, Prințul cioplit în lemn, 1967). Aceeași finalitate o are de altfel folosirea frecventă a culorii, precum și preluarea directă a unor motive decorative de origine vegetală, modalități de expresie prin care Szervătiusz Jeno continuă în mod original tradiții de sculptură gotică, precum și pe acelea ale cioplitorilor populari din Transilvania. MIRCEA ȚOCA

PETRE GRANT

Mai exista în arta noastră ingineri care «au trecut în tabăra» artiștilor, dar am impresia că ¿«voastră sînteți primul care a făcut acest pas și încă încr«un domeniu aproape lipsit de tradiție la noi — grafica publicitară — astfel că debutul d-voastră coincide în bună măsură cu debuturile acesteia ca gen autonom.
în grafica publicitară cred că într-adevăr sînt primul. Din vechea mea meserie mi-a rămas rigla de calcul (o scoate dintr-un sertar la îndemînă), de care mă folosesc foarte des și cu oarecare simț al frumuseții matematicii. După absolvire . . .
. w w inginer electrician în 1925 — datele Ie cunosc din fișa d-voastră de creație și din lucrarea de diplomă pe care o studentă γ-a consacrat-o in 1969 . . ·
Da, am făcut o singură zi de practică la o uzina din Paris. îmi luasem și o salopetă superbă. Apoi, noaptea decisivă a vieții mele, n-am dormit în noaptea aceea. A doua zi eram hotărît, sînt grafician publicitar ! Ce tupeu poate avea tinerețea !
E drept că înainte mai executasem niște decoruri de film, desenam anunțuri de ziar și mai des proiectam aranjarea vitrinelor, chiar și la galeriile La Fayette, făceam schițe de idei și aceste idei erau, unele, cumpărate. Seara făceam, pentru mine, compoziții abstracte, figuri

geometrice care se întrepătrundeau, cam ceea ce astăzi sînt numite «figuri imposibile», influențate de geometria descriptivă.
în 1926 ați înființat S.T.R.A.D.A., ceea ce înseamnă Studio tehnic pentru reclamă, artă decorativă fi aRșaj, primul la noi In țară.
Aceasta împreună cu Gheorghe Șerban, transilvănean, cu studii de drept, funcționar, mult mai talentat decît mine la desen; el a devenit unul dintre cei mai buni fotografi ai noștri. Studioul era pe Știrbei Vodă, colț cu Puțul cu Plopi. Aveam și o frumoasă firmă cu explicația denumirii. A durat această colaborare aproape trei ani, am făcut atunci afișe premiate de Ministerul sănătății, altele pentru turism, agricultură, timbre cu Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Beneficiile noastre se soldau însă cu sume foarte moderate, Vrînd-nevrînd, urma să-mi încep, «cumințit», activitatea de inginer, la uzina de avioane din Brașov, cînd mi s-a propus — de fapt tot la sugestia mea — să organizez un studio pe lîngă tipografia Lucecifdrul, cu care mai lucrasem pînă atunci,
Din 1920 pfnă în 1936 ați foct directorul arthik al acestui studio, timp In cara «Ц j realizat circa 100 proiecte de afițe. Este perioada în caro s-a conturat un stil Grant caracterizat, cum se spune în lucrarea amintită, prin « concizie, sobrietate, siguranță în traseul liniar și dispunerea maselor de culoare». Ați participat la expoziția internațională « Biroul modern» organizată de institutul român de organizare a muncii, v-ați adus contribuția la revista « Reclama», Ce există în spatele acestor date din istoria graficii noastre publicitare?
La cele cîteva admirații constante — Cassandre, Le Corbusier, Ozenfant — se adaugă învățătura. Am învățat oarecum pe spinarea clienților, dar am învățat acolo și tot bagajul cunoștințelor poligrafice, am stat pe lîngă oamenii care reproduceau, în toate secțiile, zincografie, litografìe. Mai era Cristea Muller, desenator, specialist în litografie, pentru lucrări de precizie, și pictorul Rafalovici, care se ocupa de portrete; unii clienți cereau lucrări «academice». Făceam față la toate categoriile de lucrări. Stăteam lîngă mașină în timpul lucrului, cred că este iar ceva unic ca un grafician să aibă această deprindere.
Care sc pare că s-a pierdut.
Am făcut și coperte de carte pentru «Cultura națională »,« Cartea românească», « Fundații », am făcut grafică mică, pliante, ambalaje.
în 1935 s-a înființat O,N*T«-ul. Pentru această societate făceau afișe Mac Con-stantinescu, Miracovîci, Gesticonc, Loe-wendal, Lena Constante; s-au organizat concursuri <c România-delta», <c România-skî». în 1936, Ia expoziția internațională de la Wroclaw, standul românesc — afișe de Grant, Miracovici, Gestîcone, Molnar a obținut medalia de aur. Reviste din străinătate semnalau realizările graficii publicitare românești.
Cum una din marile «hibe» ale graficii publicitare la noi este « relația cu comanditarul», vă întreb cum decurgeau aceste relații ale d-voastră cu coman· ditarii 7
Cei mai mari clienți ai mei au fost Loteria de stat, O.N.T.-ul, Luna Bucureștiului. Existau, de la caz la caz, toate categoriile de clienți, de la cei mai abominabili Iacei mal înțelegători. După «prinderea» încrederii, te lăsau să faci aproape tot ce vrei. După 8—10 ani de muncă, aproape tot ce propuneam era aprobat. Latura financiară era mai penibilă. Acum, cu prețuri stabilite, s-a terminat discuția ; dar nu erau comisii peste comisii, era operativitate, nu nenumărate discuții. Și mai era încă ceva: era o participare a publicului, erai oprit pe stradă: «Ți-am văzut un nou afiș », Afișul era un eveniment.

De»pre participarea d»voattr& |a expozițiile internaționale do la Bruxelles, Pari· ţl Nbw York,
Profesorul Gusti a făcut apel la mine în vreo două-trel cazuri, la expoziția din 1937 și la cea dini 939. Mă cunoștea de la « regia tutunului » și de la monografiile Iul. M-a măgulit această încredere. I ucrau Mac Constantinescu, Octav DoicescUi Ștefan Constanti-nest и, Miracovici. Pentru fiecare expoziție lucram aproape un an de zile. Cum aceste expoziții erau o trecere
în revistă a bogățiilor României, erau împărțite în secțiuni — economică (la parter) și culturală (la etaj), în ambele cazuri am pregătit secțiunea economică, împreună cu Mac Constantinescu.
Am văzut în aceste călătorii o grămadă de lucruri interesante; această muncă mi-a dat și o independență financiară, am putut fi «liber profesionist». Am mai proiectat expoziții în perioada 1951 —1957, la I.S.E. Decorativa. Am fost consilier la diverse edituri, am participat aproape 15 ani la comisia de evaluare . . .
Despre fotografismul, naturalismul care se practica într-o anume perioadă · . .
De la primele lucrări am simțit nevoia să. ating o perioadă fotografisi!, să mă apropii de studiul naturii. A fost un meandru al carierei prin care trebuia să trec. Acum vînătorii și pescarii, «comanditarii» mei, îmi cer ca fazanul să fie fazan și peștii să aibă numărul de solzi reglementar. Cred că orice artist, în special în grafica publicitară, trebuie să aibă un bagaj multilateral, să știe de toate, de la perspectivă la literă, ca să poată face față diverselor comenzi, să nu fie ghidat de impotența sa.
De pe platforma a aproape 50 de ani de profesie, ce sfaturi ați adresa specialiștilor din România?
Soclu, statuie în viață... Nu uita matale că eu încă lucrez ! Dar există niște puncte care aș dori să nu fie omise: să trecem repede peste aspectul moral al chestiunii, peste faptul că în toate profesiunile, în toate artele sînt respectați decanii, că există o cuviincioasă stimă pentru cei care s-au manifestat și ridicat de-a lungul deceniilor. Lucru care nu mai este valabil în grafica publicitară. Orice absolvent nou-nouț «știe» incomparabil mai mult decît știi tu după vreo 50 de ani de meserie. Descurajant ! Te simți inutil și ți se dovedește multilateral. De exemplu, în 1973 nu am fost măcar anunțat că va avea loc o expoziție de grafică (cu afiș, cînd va fi jurizat, inaugurat); am aflat întîmplător la o săptămînă după deschidere. 1) Grafica publicitará nu este o artei decorativă, menită să decoreze o hîrtie de 70x100 cm. un panou, un oraș. Ea are o altă misiune. Graficianul trebuie să se pună în slujba tezei de pledat, să găsească o Idee publicitará întîi și apoi o idee grafică. Cele două idei trebuie să se suprapună. 2) Coexistența stilurilor: au existat în toate epocile stiluri diferite. Manet îl disprețuia pe Renoir; amîndoi au rămas mari artiști pentru posteritate. Astăzi există pericolul unilateralității Cei mai tineri cred și fac totul să convingă administrativ că viziunea lor și numai a lor este singura valabilă, s n convinși că dețin singura rețetă garantată, chit că de fapt unul « vede » numai Jugendsdl iar altul numai abstract.
Că tendințele noi. tinerești -, a nu se ‘ °nfundanou cu mudeni (Jugendstibul nu
este nou dare foarte rnodern)-trebuic treptat să-și facă loc, este evident și în firea lucrurilor. Și noi, cei de o vîrsta cu Bauhaus-ul să zicem, am înlocuit cîndva zorzoanele 1900, dar am facut-o cu mijloace profesionale, nu cu lupta de culise. Nenumărate propuneri ne-

au fost respinse pînă s-a întredeschis ușa graficii moderne, în preajma lui 1930. Dar lupta a fost «sportivă»: cu pensula, creionul și bineînțeles cu capul. Nu cu mașina-țiuni în «comitete și comiții». în ziua cînd comanditarii îmi vor da a înțelege ca maniera mea este vetustă, depășită, mă voi retrage, considerînd lucrul neplăcut, dar normal; îrni displace însă a fi «torpilat». 3) Tiparul. Noi nu sîntem cunoscuți ca pictorii, sculptorii prin unicate. Lumea ne cunoaște prin reproduceri, multiplicări. Uneori tiparul deformează, în așa hal, lucrările, îneît aproape nici nu le mai recunoști. Și aici e una din cauzele pentru care grafica publicitară e disprețuită chiar printre artiști. Ea e « cenușăreasa». 4) Tendințe noi. Unele stiluri și curente în artă tind să prelungească opera începută de predecesori. Continuatori, desăvîrșitori, care preiau ștafeta din mîini obosite și bătrîne, sau, de multe ori, din minți care nu mai cred, decepționate sau doar nesigure. Așa ar fi perfect, simți că mergi către ceva, în măcar aproximative direcții. Dar prea se merge de multe ori chiar ca în revistele de modă: fusta lungă —fusta scurtă și iar lungă, pantalonul îngust—lat, lat—îngust. Nu mai există vectori, Richtlinien, decît doar incoerențele modei. în numele modernului ni se propun azi noutăți vechi de 80 de ani ! «Art nouveau, que de crimes l’on commet en ton nom !»
(Toată această discuție a fost de multe ort întrerupta de o alta. In viața extraartistici, Petre Grant este un împătimit de muzică, de drumeție și mai ales de pescuit. Cum fotograful nostru. Anastasie Cartojan, este și el mare pescar, conversația noastră despre artă a fost împănată cu conversația lor. a marilor pescari— pentru fiecare trofeu pescăresc, contra tradiționalelor glume. Petre Grant livra pe loc « documentul», fotografiile marilor Iu» ixbînzi—despre «locuri» minunate» nume de canale și coturi ale Deltei, pa care ei Ic știau mult mai bine decît principalele străzi din centrul Bucureștiului — despre efectele îngrijorătoare ale poluării, ș.a.m.d. De aceea, discutia a avut destule , , .)
Să revenim. Să nu uităm că grafica publicitară are legături cu publicul, cum arată și numele. Ea trebuie să trezească o comprehensiune din partea unui public mult mai larg. Ar trebui consultat mai mult publicul, nu să îi dai pe gît ce vrei tu — fie că asta e ceea ce presupui tu că vrea el. finerii graficieni care «ies în arenă» astăzi sînt mult mai pregătiți decît generația noastră, a autodidacților. Ei trebuie să țină seama de doleanțele publicului, dar să nu cadă în kitsch și nici în «gustul artist», căci 5) arta nu este numai un dans în fața oglinzii. Cine a spus asta?

Interviu de MIHAI DRIȘCU

QJ
U
ис
И α

retrospectivă

arhiva brâncuși

O VIZITĂ ÎN IMPASSE RONSIN

Primim din partea criticului și artistului Klaus Jürgen-Fischer, redactorul șef al revistei « Kunstwerk» din Ulm, informarea și ilustrația privind lucrarea sa omagială

în 1952 l-am vizitat pe Brâncuși, împreună cu sculptorii O. H. Ha-jek și Emil Cimiotti, în timpul unui sejur de studii la Paris, «Impasse Ronsin», unde Brâncuși trăia, ca să spunem așa, în hățișul marelui

oraș, era greu de găsit. Și cînd, după îndelungi căutări, am ajuns în fața ușii atelierului cu un singur nivel, situat în capătul unei fundături, am tras multă vreme zadarnic de clopoțelul de modă veche. începusem să pierdem speranța de a-l putea cunoaște pe legendarul maestru, cînd am auzit un tîrșit ușor, ușa s-a întredeschis, iar prin crăpătură ne-a cîntărit din ochi, J sceptic, un moșneag scund, cu ’ barbă albă, îmbrăcat într-un soi de suman. Noi nu vorbeam prea bine franțuzește și am fost nevoiți să ne descurcăm jumătate pe nemțește, ceea ce i-a sporit și mai mult neîncrederea.
A durat ceva pînă ce Brâncuși să-și dea seama că sîntem niște studenți care vor să-i vadă sculpturile. Părea foarte suspicios și neobișnuit cu vizitele. într-un tîrziu, cu un aer ostil, ne-a lăsat înăuntru.
Atelierul, nu prea vast, avea dezolarea unei capele mortuare. Toate sculpturile erau acoperite cu cîrpe, cu excepția marilor coloane ce se înălțau în apropierea ferestrei, Brâncuși a interpretat greșit sfioasa evlavie cu care priveam în jur, Ne-a aruncat aspru: «Mais ne pas rire ! Mais ne pas rire I», A spus-o în așa fel încît doar unul dintre noi a înțeles. Brâncuși a clarificat atunci lucrurile rostind «Ne faire pas: He, he, he ! », imitînd un hohot teribil.,, Ne-arn speriat și l-am asigurat
RECTIFICARE. In nr. 0/19/3 al revlitel, In articolul « Brâncuși 0 modelele talc » a aparul, în ci te va locuri, dintr-o eroare, datarea 1910, La pag. 12, la legenda Imaginii Í, data corecta
18
« Pentru Constantin Brâncuși în același timp d-sa ne comunică și textul, tipărit în 1969 în revista sa, relatînd vizita făcută de autor în atelierul marelui sculptor, în 1952,
cum am putut mai bine de respectul nostru. în sfîrșit, s-a decis să ridice cu mîini atente cîrpele prăfuite și să ne arate lucrările ca pe niscaiva tezaure personale, în tăietura de brici a conturelor volumelor tensionate străluceau magic suprafețele suprapolisate. Nouă ni s-a tăiat respirația. Acel mare sentiment de libertate, încărcat de însuflețire și făgăduință, pe care arareori îl poate trezi arta, ne-a vrăjit. Acțiunea aproape sacrală pentru care nici unul dintre noi nu era pregătit, ne descumpănise.
Era limpede că Brâncuși nu mai lucra mult. își petrecea cea mai mare parte a timpului polisînd suprafața lucrărilor cu nimic altceva decît cu vată pentru a obține strălucirea maximă. în timpul vieții sale nu exista în Musée d’Art Moderne decît o singură sculptură de el. Suprafața ei începuse să se aburească. Brâncuși se supunea deci unei munci sisifice.
Actuala reconstituire a atelierului lui Brâncuși în Musée d’Art Moderne nu produce acel impact al spațiului și acea atmosferă pe care le păstrez în amintire. Oricît de mult ne-au fascinat atunci operele lui Brâncuși, n-am înțeles totuși, pe vremea aceea, soclurile aidoma unor altare. Noi fusesem în-vățați să respectăm continuitatea neîntreruptă, consecventă, a formei. Brâncuși s-a sustras — așa cum m-am lămurit abia mai tîrziu — reprezentării funcționalist-puriste a formei, pe care sculpturile sale o neagă vizibil prin exotismul subtil al soclurilor.
KLAUS JÜRGEN-FISCHER Traducere de MARCELA PĂI.ANCEANU
oblo 1911, Iar la lugondu Imaginii /, pag. 13 col, 2, rlndul 21. șl col. 3 bu vd citi «unul 191'1 »,
1901 î l.i rlndul S, li. Li.
LUMEA FORMELOR CARE DISPAR (2)
în «argumentul» apărut sub titlul de mai sus în numărul 7/1973 al revistei ARTA evocam destinul unor «obiecte» de artă populară din lumea

satului, pornite. Ireversibili pe un drum care, în cel mai bun caz. poate duce la vitrina de muzeu. Plecasem atunci la drum, cu fotograful Nicolae Săndulescu, prin așezările vîlcene» între Oii și Olteț, culegînd imagini de forme aflate încă «în viață» în mediul lor firesc: forme de lemn cioplit, numeroase încă în județul Vîlcea, bogat în păduri șl azi, cai sale în care trăiesc și mai lucrează un număr de meșteri.

Ne continuăm acum drumul pe aceleași văi.

Un meșter de case de lemn din Obrocaștl și-a înfipt cu un gest
XЧ I ‰ I Ώ È a í A I ¿1 a Az»i Ì HAM - I — — —■ — - - I - -
obișnuit MCUrtft în « bodrtagul υ po care s-a suit să tale cu un enorm fapüsiritu prins în « răxbolu » (cadru), dulapi groși dintr-1111 trunchi do arbor· dobork în pădurea do pe coastă (1).

grinzile cu discuri

enorm fnHhtrftu prins în « războlu » (cadru)

_ I » « û - “

CowrOAbă cioplită cu X-url zimțate sprijinind în rvlltîf la prispa unol caso vechi (4).

documente din așezări le vìi cene cXiU^'p)’0'" *iJ i,wirea unH gos·

1 PAUL PETRESCU

cronica

DESCOPERIRI ARHEOLOGICE
ALE REPUBLICII POPULARE C H I N E Z E
SALA DALLES

Decembrie 1973 — februarie 1974

Cele peste două sute de exponate (vase de bronz, lac, porțelan sau argint, figurine de teracotă, ceramică sau piatră, diferite obiecte de uz casnic, cupe de jad, căni și casete de aur, arme, farfurii, veșminte, țesături de mătase, estampaje după desene gravate, copii după picturi murale, modele în ceramică ale unor clădiri etc. etc.) sînt doar o parte a numeroaselor obiecte găsite în morminte, în săpăturile efectuate asupra vestigiilor unor orașe, cuprinzînd o perioadă de 22 secole (din sec. V î.e.n. pînă în vremea dinastiei Min din secolul XVII). Vastitatea și frumusețea acestui întreg material muzeistic confirmă odată mai mult faptul, în genere unanim recunoscut, că, deținătoare a unei tradiții de mai bine de trei mii de ani, cultura chineză rămîne pe tot acest parcurs una dintre cele mai profund originale din cîte se cunosc. încă dinainte de ridicarea Marelui Zid Chinezesc, în secolul III î.e.n., care i-a favorizat o dezvoltare proprie, prea puțin marcată de influențe străine, civilizația chineză acumulase o perioadă de aproape 15 secole de pregătire, din care S^slt vase de argilă, ceramică și bronz, jaduri, mătăsuri și lacuri, deosebit de frumoase, cu decorații bogate.

Din această perioadă se înscriu în expoziție descoperirile din morminte situate în provinciile Anhuei și Hăpei (secolul V î.e.n.).

Selecția de obiecte reprezentative a celor 500 și respectiv *100 obiecte descoperite în aceste morminte — clopote și vase de bionz —* sînt de o măiestrie tehnică și noblețe stilistică în-trecînd pe a altor civilizații din perioada respectivă. Paravanul ornamental, pictat cu păsări și

animale, denotă încă atît de tim-puriu acea expresivitate a mișcării sugerate într-un ritm învăluitor, care va constitui una dintre trăsăturile picturii chineze de mai tîrziu.

Odată cu dinastia Han (206 î.e.n. - 220 e.n.), și cu primul stat centralizat, China a cunoscut acea stabilitate și prosperitate care să-i permită să devină puterea principală a Extremului Orient, «țara mătăsii», deținătoare a renumitului drum de caravane care ajungea pînă la P\oma.
morminte din aceas-dezvăluit nume-de o mare varie-care vase bogat veșminte de mă-figurine de lemn,
in flacără; o fantezie mai mult ferme-înspăimîntătoare, mișcare dansantă, simetrie specific
1. Vos « Kundika » — cu motive florale gravate, porțelan alb din Cuptorul Ting, Descoperit În fundația pagodei Templului lin Ci. Dinastia Sun de Nord, Tinșien (Provincia Hâpei)
2. Vas de mineare «ting» al marchizului Tsai (I). bronz. Mormîntul marchizului Tsai (Provincia Anhuei, sec. V î.e.n.)
3. Ceainic decorat cu o pasăre și un animal, bronz. Mormlnt din perioada dinastiei Hon de răsărit (provincia Ciansu, sec. II e.n.)
Săpăturile în tă epocă au roase obiecte, tate, printre ornamentate, tase, broderii,
statuete, vădind înaltul nivel artistic la care se ajunsese. Cele patru sicrie ale sarcofagului de la Mavantue, provincia Hunan (din secolul II î.e.n.) au capacul și fețele laterale lăcuite și pictate cu nori și animale fabuloase de o mare finețe și impetuozitate, arabescuri de combinatorie cătoare decît imprimă acea de grațioasă
orientală. Folosirea culorii este la fel de rafinată ca și aceea a duetului, surde și calde. Obiectele în forme zoomorfe sau cu ornamentații de animale se înscriu stilizărilor de un mare rafinament reprezentațional. Forma esențîa-lizată a speciei este trasă în genere către configurări în care migala unui meșteșug desăvîrșit se îmbină cu originalitatea artistică. Figurile mai păstrează din hieratismul începuturilor, care se va afina la cele de teracotă ale unui mormînt din timpul dinastiei Suei (581—618) către o mare simplitate, grație și noblețe. Puțin înainte, de altfel, trăise celebrul creator al teoriei picturii chineze Sie Hă (479— 542), autor al unui tratat tradus m mai multe limbi europene Descoperirile de la Ganan și din morminte din timpul dinastiei lan (618—907) vădesc noua perioadă de strălucire și forță a Chinei, cu întinse relații 'culturale. In capitala Cianan erau artiști din I epoca de i clasice chineze.
-le și oameni
a liniei, cu sonorități
chemați învățați și ¡ alte țări, determinînd aur a poeziei Figurinele de animal·, se individualizează și 'capătă* o expresivitate și o mișcare pregnantă. Cămilele șl caii, de un.
nantă. Cămilele și caii, de

?
puternic realism, vorbesc despre prezența în epocă a celebrului Han Gan (720-780), nume a-proape legendar, care făcea studii după natură în grajdurile imperiale. Iar copiile de pe picturi murale amintesc că în aceasta vreme s-au schițat cele două școli ale peisajului, care se vor diferenția apoi tot mai mult : Școala din Nord și Școala din Sud. Personajele se alătură aspectelor din natură într-o euritmie compozițională de mare finețe, confirmînd virtuozitatea trăsăturii caligrafice de sugerare a realului, specifică artei chineze. Perioada dinastiei Sun (960 — 1279) este în genere considerată culmea

rafinamentului în tradiția artistică a Chinei, și o culmea artei universale. Depozitele subterane de la fundațiile unor pagode construite în provincia Häpei în secolul X au prilejuit expunerea unor vase de o mare puritate și grație stilistică, cum sînt vasele Kundika din porțelan cu motive florale gravate, unul dintre acestea ornat cu cap de dragon, sau ibricul de porțelan în formă de papagal.

4. Vas de mineare «tun». bronz. Mormîntul nr. 1 din regatul Țu (Provincia Häpei, sec. V î.e.n,)

5. Hambar (model). Porțelan-celadon. Mormînt din perioada dinastiei Suei (Provincia Hănan, anul 595 e.n.)

Din perioada dinastiei mongole Yuan provin o serie de alte obiecte remarcabile artistic. Ornamentele pictate pe vase și estampajul unor gravuri pe piatră grăiesc despre faptul că acum s-a dat o atenție deosebită legăturii dintre tehnica picturală și cea a caligrafiei pe linia viguroasei tradiții din perioada dinastiei Tan.

Mai figurează în expoziție și cîteva obiecte scumpe din perioada dinastiei Min (1368– 1644), cum sînt cupele de jad pe suporți de aur și argint, în totalitatea ei, expoziția reușește să sugereze ceva din acel miraj pe care secole de-a rîndul China l-a exercitat asupra Europei prin obiectele sale prețioase, greu sau chiar imposibil de reprodus, și care erau păstrate ca însemne ale unor tă-rîmuri de basm, necunoscute, uneori în camere special amenajate pentru lucruri prețioase Și rare: cabinets de curiosités sau Wunderkammer, Expoziția dezvăluie, totodată, și mai cu seamă Și prin cele două filme documentare care o însoțesc, munca asiduă și tenace a arheologilor chinezi din zilele noastre, de a scoate la lumină și a păstra relicvele temeliilor actualei lor civilizații.

NINA STĂNCULlcSCU

CAPODOPERE ALE ARTEI MEXICANE

SALA DALLES

Ianuarie – februarie 1974 Expoziția « Capodopere ale artei mexicane » se înscrie într-o serie de manifestări care au marcat, în cursul ultimei decade (1965 –1975), «ieșirea în lume» a valorilor tradiționale ale popoarelor din America centrală: expoziția de artă maya din Guatemala, expoziția de orfevrărie din Columbia (prezentată și la București sub titlul Tezaurul din Eldorado). Fenomenul are semnificațiile sale proprii, depășind poate intențiile imediate aie organizatorilor. Este vorba de procesul lent și delicat de constituire a unei «conștiințe colective» a întregii omeniri, a oecu-menei, fundamentată pe cunoașterea reciprocă a valorilor proprii fiecărei colectivități istorice constituind omenirea contemporană.

înscriindu-se poate mai mult decît alții în această idee, mexicanii nu s-au mulțumit să prezinte numai un fragment din cultura lor, adresîndu-se unui grup relativ restrîns, specializat, de public internațional, ci au tins să se prezinte integral, cu manifestările forței creatoare a poporului mexican în succesiunea lor istorica de-a lungul mileniilor, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi : o « carte de vizită » istoric-cultural-artistică alcătuită numai din capodopere. Proiectul, interesant și nu lipsit de îndrăzneală, a fost numai parțial realizat : imaginea este cuprinzătoare, dar nu întotdeauna concludentă. Tabloul desfășurării istorice și a bogăției creației, cu cele două filoane ale sale – aulic și popular – este suculent realizat și pe alocuri chiar amețitor. Dar sensurile profunde ale acestei creații ne scapă de multe ori. Faptul se datorește unei condiționări obiective : capodopera, ori-cît de reprezentativă ar fi ea, nu poate sugera întreaga complexitate a ansamblului, spiritualitatea specifică din care s-a desprins. S-ar

putea spune că numai o astfel de expoziție arată cu suficientă claritate în cît de mare măsură afirmația că opera de artă vorbește direct simțurilor, fără să aibă nevoie de intermediari conceptuali, nu este decît o pre-
22

judecată de diletant, obișnuit să aprecieze creația în funcție exclusiv de perfecțiunea realizării tehnico-artistice. Doar în asemenea împrejurări, cînd opera de artă ramine un semn vizibil pentru o comunicare spirituală care nu se poate realiza decît imperfect și tulbure, ne dăm seama, cît de mult sensibilitatea și înțelegerea noastră sînt condiționate de sistemul de forme și idei în mijlocul căruia trăim. Este cu atît mai mult de regretat faptul că aparatul documentar — piese de grafică, fotografie, film,bandă sonoră care să integreze piesele expuse în ambientul, mișcarea, ritmul și sonoritatea lor specifice, facilitînd înțelegerea mesajelor — este inegal ca importanță și eficiență, ba chiar uneori ex-trem de exiguu. Din acest punct de vedere este caracteristică \ reacția publicului, care în multe ¿cazuri- parcurge expoziția impresionat de șocul de exotism și enigme, dar fără să înțeleagă profund sensurile atît de diverse ale operelor din diferite epoci și domenii, legătura subtilă din-
tre ele — peste epoci, tehnici, stratificări — legătură care determină, în ultimă analiză, tocmai specificul spiritualității mexicane. Este incontestabil, însă, că specificul acesta, expoziția propriu-zisă izbutește totusi să-1 etaleze. Λ '   '
Încă de la primele piese se degajă cîteva trăsături care rămîn caracteristice pentru toate operele expuse: contrastul violent — și în general violența sentimentului — un anumit gust al grotescului dramatic, senzația de luptă înverșunată a creatorului cu materia —'suport al creației, în sfîrșit diversitatea proteică a formelor, fantezia luxuriantă, deși nu lipsită de o anumită disciplină, sînt prezente în arta preistorică, în aceea clasică prehis-panică, în barocul popular al epocii coloniale, precum și în pictura contemporană, ilustrată nu numai de marii moraliști ci și de o bogată creație «de șevalet», Ele se regăsesc cu egală forță în ofta populară, în măștile șl fantoșele de carnaval, în olărla smălțuită și în produsele rneșteșuga-rilor artistici, în textile și în costum. Un element de reflecție este și predilecția pentru baroc, lără îndoială, cel puțin pentru
perioada prehispanica, se poate vorbi și de epoci clasice — caracterizate prin echilibru. Dar barocul (în calitate de categorie estetică) își face apariția încă din cultura aztecă, cu formulele ei de expresie copleșitoare și agitate de o tulburare dramatică interioară, ¡rupe cu violență în barocul popular și domină pictura contemporană, cu cromatismul ei violent, cu o exuberanță adesea sfîșietoare’. Dincolo de valoarea de trăsătură specifică dominantă, barocul din arta mexicană ridică o problemă mult mai complexă și mai delicată, pe care cercetarea noastră abia acum o sesizează: aceea a translației reci-
I
proce a sistemelor de forme, a sistemelor culturale. în această perspectivă barocul capătă semnificația de categorie formală, factor comun între două universuri spirituale. Este poate aci o cale de investigație care rămîne încă a fi desțelenită și pe care expoziția ne-o relevă.
RADU FLORESCU

1* Artă populară mexicană. Arborele vieții, ceramică pictată. Matamoros de Izucar (statul Puebla),
2. Civilizația aztecă. Macehual. Om din popor pe Jumătate gol. Piatră.
3, Civilizațiile Coastei Paclpce. Figurină reprezenlînd un bărbat șezînd, nud, purtfnd colier, cercei șl ornament la nas. Teracotă roșie lustruită.
ă. Civilizația olmecă. Luptătorul (cca.
500 î.e.n.)
5. Civilizația' zapotecă, Urnă funerari cu 13 șerpi șl o zeiță a Terrei. Pămfnt ars cu urme de vopsea roșie
6. Civilizațiile Coastei Pacifice. Om g/ie-mult. Teracotă roșie lustruită
T. Artă populară mexicană. Ghips.
0. SIQUfc/ROS DAVID ALFARO: Partizanul. 1958. Pollester pe ptnză
Nud, 1971
ATELIER
Nud, 1971
Compoziție, 1971
ATELIER
DAN NEGOESCU
Pictor. Născut Iα Predeal) la 16 octombrie 1939.
í¿bül\l966))IV<nl Ul ,nstiU1Ullul çIβ a,ttì Pillet «Nicolao Grigorescu » din București, clasa Cornelia Din 1966 participă Iα expoziții de stat și la alto manifestări colective.
Ì xpozlțli personalei 19/0, 19/1 — București.
I'.υΐIυρίΊ la expoziții romanești organizate în străinătate: 1970 Borna. Florența. Stuttgart; 1973 -laitlclpûil la expoziții Iutei naționale ι 1971 Paris (concurs Internațional de portrete), Pontelongo-/ if (i™ur,n,π1β!·η^IoηαI de pictura}; 19/3 Szczedn (Bienala Internațională de pictură).
I юти. Ί//I liymlul pentru « Cou mal frumoasa opera a unul pictor străin» (Pontelongo-Padova).
20
ATELIER
CSEH
GUSZTÁV
ucețene.
3, 1964, 1966» 1969 participa la itiiìe Anuale ce Grafică
la expoziții
— 1968.
ule; 1965
1968 — Satu
Născut la 13 iulie 1934 la Blaj.
Studi: Institutul ce Arte Plastice Ancreescu » din Cluj (1960). Din i960 participă la tcate expo-
m
Bucu-străi-
Comedie umunó Noie de dfum // Homo fabtr Note de drum IV Atelierul dimineții
Cluj ; Mare;
1
30
VITAME NEREUȚĂ TITI SIMIONESCU
Aceste supradimensionate roade ale pămîntului—fructe și legume familiare sau viețuitoare ale ierburilor — par rezultate dintr-o

exaltare metaforică robustă, dintr-o tensiune meditată a expresiei hiperbolice, evocînd parcă acea desfășurare grandioasă a metaforelor prin care un Góngora exprima candoarea întîlnirilor sale cu toate manifestările naturii; și giganticele mulaje, cu crusta lor perfectă de platină și aur, par egipțiace sarcofage aurite ale cine știe căror zeități solare ce au alcătuit în timpuri mitice acea curte împărătească fabuloasă din bizantina «Istorie a poamelor» ce ne-a rămas apropiată prin stihurile lui Anton Pann : iată masca de lucios porțelan sau mat biscuit sau de incoruptibil aur a urieșului «marele logofăt Mărul», masca de aur a « gonitoarei de duh Mazăre, cap far' de trup », cea de aur și platină a « ispräv-nicesei celei mari și de taină, Nuca». Aceste prototipuri gigantice ale unor roade pămîn-tești nu sînt investite cu o dimensiune iluzorie, nu au nimic spectral, halucinant, pentru că nu sînt i aportate la dimensiunea fizică a omului, ci la dimensiunea ce pare nelimitată a noii sale sete de candoare. THEODOR ENESCU

c

INFORMA TU

CONFRUNTĂRI

INTERNAȚIONALE

PARIS

Așa cum am anunțat într-un număr trecut, la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris a avut loc, între 7 decembrie – 7 ianuarie 1974, o retrospectivă Theodor Pallady. Publicăm extrase din textul catalogului, semnat de Jacques Lassaigne.

Arătînd că Theodor Pallady, care este unul din cei mai mari pictori români moderni, s-a format ca pictor în Franța, inspirat de peisajele și de atmosfera capitalei franceze, Lassaigne scrie: « A fost prieten cu mulți dintre artiștii noștri și, în mod deosebit, cu unul dintre cei mai mari – cu Matisse, pentru care era ca și un frate, Publicăm, de altfel, în acest catalog, pasionante extrase ale corespondenței pe care a purtat-o. [. .] România, unde avusese întotdeauna prieteni și colecționari fervenți, i-a adus în ultimii lui ani un meritat omagiu și, la rîndul ei, Franța se simte datoare să confere luì Theodor Pallady locul pe care munca sa printre noi și legăturile pe care a știut să le cimenteze cu țara $a adoptivă le justifică pe deplin. Acesta este scopul prezentei expoziții, care reunește cea mai valoroasă parte a operei sale; picturi șl desene. [...]

IEste un document de o scriitură vie și evocatoare, întrecînd cele mai bune pagini ale luí Léautaud, cu care de altfel deseori se aseamănă. Nu ne mal este permis să ignorăm astăzi care a fost calitatea acestui spirit. [,, .] La Secția de grafică a Muzeului de Artă din București șl la Biblioteca /->.cademiei au putut fi colecționate multe desene, Ele aruncă o admirabilă lumină asupra originilor artei șj obsesiilor sale, asupra anilor de formație din atelierul lui Gustave Moreau și asupra unei adevărate pasiuni pentru peisajele urbane. Pallady a cercetat neobosit intimitatea cartierelor pariziene și a anumitor orașe franceze de provincie, pe unde a poposit, în aceeași măsură ca șl vechile șl pitoreștile cartiere bucureștene, Γ,,.] Opere anterioare primului război mondial sînt rare; găslrn totuși în ele

dovada unei puternice influențe simboliste, suferită odată cu sosirea sa în capitala Franței. De îndată ce a sosit la Paris, Pallady a fost pus, datorită unor circumstanțe familiale, în contact direct cu Puvis de Chavannes, care o cunoscuse pe mătușa lui, o Cantacuzino cu care

ulterior se va căsători. Portretul ei, auster și solemn, făcut de Puvis de Chavannes, figurează la loc de frunte în Muzeul din Lyon. Datorită ei tînarul pictor fu introdus în cercurile artistice, devenind elevul lui Elie Delaunay, al lui Aman Jean și, în sfîrșit, al lui Gustave Moreau, al cărui discipol a fost, în aceeași perioadă cu Matisse și prietenii săi, la Școala de Belle-Arte. Profesorul a avut o puternică înrîurire asupra sa, iar preferințele literare relevate de jurnal confirmă faptul că sentimentele sale de cea mai puternică admirație se nasc în această perioadă: Mallarmé, la care se referă mereu, Barbey d'Aurevilly și Villiers de l'lsle Adam. [. . .] în anii grei cuprinși între cele două i războaie, Pallady nu a avut prilejul să se manifeste. A expus în excelenta galerie a lui Eugène Blot și, dacă cîțiva critici de calitate, cum ar fi André Warnod, l-au prețuit, ar trebui totuși să se elucideze de ce Pallady, care a fost iubit în mod fratern și care a fost apreciat de Matisse, nu a reușit totuși să fie mai bine cunoscut la Paris. Felul său nativ rezervat, pudoarea sa neîncrezătoare, ceea ce s-a numit caracterul său arțăgos, au contribuit cu siguranță la aceasta. A suferit din pricina acestei necunoașteri a operei și din cauza aprecierilor superficiale care îl înglobau, firește fără a exista motive într-adevăr serioase, în sfera prietenului său Matisse.
Intr-adevăr, nu există nici o înrudire între demersurile, concepțiile șl mijloacele lor, între Ideile fiecăruia cu privire la desen și la culoare. [, .,] în fapt, Matisse Integrează desenul culorii $1, dimpotrivă, Pallady caută să Includă sensibilitatea culorii în desen. Este adevărat că demersurile Iul Matisse sînt virile șl cele ale Iul Pallady mai emotive, Nu există o ierarhie între cel doi, [,,.]
Perioada finală a operei Iul Pallady care, în pofida distrugerilor războiului, este cea pe caro o cunoaștem cel mal bine, nu poate fl totuși considerată doar în funcție de datele în care se înscrie. Ai impresia că în acele momente Întreaga-I operă ar putea fi recapitulată, exprimată fiind aproape în întregime, Numai descoperirea șl punerea în valoare a unor tablouri I mal vechi, prezentate într-un rnod coerent, ar permite revizuirea acestei afirmații, dar, poate, acest lucru nu ar modifica-o substanțial. [. .
Pallady, căruia i-a plăcut enorm Ingres, și pe care l-a apărat întotdeauna, notează: ,,Acest braț este prea lung. El exprimă ceea ce îi cerem să exprime, ar trebui să-l putem alungi". Dacă în crochiurile sale trăsăturile se adîncesc cîteodată, accentuîndu-se pînă la exces, motivul este că însuși modelul uman cu aspectele sale ridicule, cu slăbiciunile sale îl silesc la aceasta. Dar Pallady a desenat animale, pisici, cai plini de noblețe. Și artistul rămîne de neegalat cînd notează un gest izolat, un detaliu al corpului, surprins în puritatea sa. Astfel nu mă pot sătura privind o mînă desenată de ol, mînă ce poposește pe o albă hîrtie în toată plenitudinea și pacea. A realizat atunci fără efort visul său obstinat pentru Ideal șl absolut.
L-am întîlnit pe Pallady la Paris în 1937. în toamna anului 1940 l-am revăzut ades la București. Mi-a dăruit minunata schiță a unui vechi colț de stradă. $l-a notat ultima noastră întîlnlre din 30 Ianuarie 1941: peste cîteva zile reușeam să părăsesc România. El n-avea nlclcînd să mal revadă Franța, ,,cele patru ziduri tutelare ale Pieței Dauphine" șl acele localități bretone șl normande undo fusese fericit șl alo căror nume le înșira ca pe o litanie; Primei, Tregastel. Morlaix. Saint-Jean du Doigt. DInard, Saint-Malo, Arromanches. ...
Gu îl păstrez o strălucitoare amintire ; îl revăd silueta nervoasă, eleganța hainelor, a pelerinelor, a era-

vatelor legate neglijent, a pantalonilor cadrilați, a bastoanelor, barba sa aureolată, sfidările sale, tainica sa tandrețe.... ». (În românește de D. Brezzami.)

VARȘOVIA

în cadrul convenției de colaborare între uniunile artiștilor plastici din R.S,România și R.PTofonă, la 25 februarie s-a deschis la Varșovia, în sălile Casei Uniunii artiștilor plastici, o expoziție de gravură românească, cuprinzînd 62 de lucrări semnate de Corina Beiu Angheluță, Angela Balogh, Ethel Lucaci Băiaș, Geta Brătescu, Marcel Chirnoagă, Victor Rusu Cio-banu, Dumitru Cionca, loan Doñea, Adrian Dumitrache, Mircea Dumi-trescu, Dan Erceanu, Feszt Ladîslau, Ana lliuț, Valentin Th. lonescu, Gheorghe Ivancenco, George Leolea, Hortensia Masichievici, Ileana Micodin, Elvira Micoș, Fred Micoș, Mircea Olarian, Ion Panaitescu, Anton Perussi, Sonia Barcianu Petrașcu, Vasîle Pintea, Valentin Popa, Simona Runcan, Radu Stoica. Comisarul expoziției: Geta Brătescu.

BOLOGNA

între 4—7 aprilie a avut loc la Bologna al 11-lea tir g internațional al cârții pentru tineret și expoziția ilustratorilor. Din țara noastră au participat 6 ilustratori cu 31 de lucrări executate în creioane colorate» tuș, tempera, colaj: Emilia Boboia (3 ilustrații). Geta Brătescu (6). Val Munteanu (8), Cletîa Ottone Obreja (5), Livia Rusz (6\ Stan Done (3). k ;

HAMBURG

în luna aprilie, la Hamburg, Ц Schaumstoff Lùbke, s-a deschis o expoziție de pictură românească cu 42 de lucrăm semnate de: Dan Băje-naru (3). Traían Brădean (4), Eucen viГ4CiиП\/(?' CQnstW Crisan (3), VIOГ,CД V.e,esSu ,,iQ W» Vlorel №gi-n^n (4), Ion Musceloanu (3), Ion Pacea nan^n Pll,u^ W· Petru Po- ■ povlci (4), George Ștefănescu (3), Gheorghe Vrăneanțu (4). '

AMSTERDAM

Grupul denumit Mied confruntare europeană, organizat din inițiativa artistului polonez Leon Jonczyk, cu sprijinul lui Henry de Brey, fondatorul galeriei Edison din Io Haye (Olanda) care, așa cum anunță organizatorii, va face prin expoziții turul Europei în fiecare an, cuprinde deocamdată 13 tineri artiști — pictori, sculptori, graficieni — din Olanda, Anglia, Austria, Polonia, R.D.G., Irlanda. Bulgaria, Iugoslavia și România. Dîn țara noastră, invitat al acestui grup — care a deschis între 24 ianuarie și 1 martie o expoziție la Amsterdam — este Barbu Nițescu (în îl.).

SIEGEN

La primăria din Siegen (R. F. Germania) s-a deschis, la 2 martie, o expoziție de grafică românească cuprin-zînd50de lucrări. Au expus: GinaHagiu (10 lucrări), Hildegard Klepper-Paar (9), Ion Pacea (13), Valentin Popa (7), lulius Șuteu (11).

CHIVASSO

La Chivasso (provincia Torino) în cadrul Cercului artistic și cultural Il Trebbe a avut loc, în luna noiembrie 1973, al III-fea premiu național de pictură Demetrio Cosola (1851—1895). Au fost expuse 789 lucrări semnate de 517 pictori. Unul dintre cele 15 premii, ce poartă numele unor pictori piemontezi din secolul XIX, a fost acordat lui Nîcolae Spirescu pentru lucrarea Pe Dunăre (in il,).

« Eva Hesse — o expoziție comemorativă », evenimentul cel mai comentat al vieții artistice americane,^ a fost găzduit recent de University Art Muséum, Berkeley (expoziție organizată și itinerată de Muzeul Solomon R. Guggenheim).
După o perioadă în care numele Evei Hesse (1936—1970) a fost amintit cu diferite prilejuri — fie că se lua în considerație modificarea condiției estetice a sculpturii, fie că se reevalua, alături de creațiile lui Agnes Martin, Hanne Darboven, Agnes Denes, Adrian Piper, aportul artistului-fe-meie în cercetarea artistică, recenta expoziție de la Muzeul din Berkeley constituie o pregnantă punere în actualitate a operei celei care a fost considerată de critica americană și chiar europeană (a se vedea studiile consacrate de Germano Celant, teoreticianul artei sărace) o «figură majoră ».
Opera lui Hesse s-a conturat în mijlocul decadei '60 ca reacție împotriva artei non-obiective și minimale. «Sensibilitatea ei ascuțită — scrie în catalogul expoziției Robert Pi ncus-Witten, autor al unui interesant studiu apărut recent în revista Art Forum consacrat jurnalului Evei Hesse — s-a exprimat în alegerea unor materiale intens colorate, cu putere de sugerare emoțională.
Alături de Richard Serra, Robert Morris
șl Sol Lcwltt, Hesse a respins formele tradiționale ale sculpturii. Ș|-n prezentat lucrările pe podea, atîrnatc de tavan, sprijinite de pereți, nelzolato, dlsprețulnd soclurile sau alte forme clasice de prezentare care har II împiedicat Intenția de a face din sculptură o tehnică personală a expresiei de înaltă emoțlonalltate, « Imagini noi. necunoscute, Inda· slflcablle », un alfabet Intim, persuasiv, «opere — cum scria ea în Jurnal -de un altfel, de altă viziune, do o altă finalitate»,   M
ü
Departamentul Educației de la fote Gallery propune o nouă « participa-tory expérience » pentru copii : « Tate Kidsplay, experiențe tactile și textile, explorarea spațiului pictural, jocuri vizuale, manipularea culorii». Kidsplay, conceput de John Gingele, Dianne Setch și David Wcishtman, este destinat copiilor din școala primară.   ■
Pontus Hulten, director al celebrului Moderna Museetdin Stockholm, a fost numit la direcția artistică a Centrului Beaubourg, ambițios proiect al statului francez care încearcă astfel înviorarea vieții artistice pariziene. Acumulînd experiența C.N.A.C. — (care va fi încorporat în viitorul centru, ca galerie experimentală) Beaubourg este rezervat viitorului artistic și formelor de comunicare între artiști și public.   ■
Din iunie pînă în septembrie 1975 va avea loc, la Lausanne, a șaptea Bienală internațională de tapiserie organizată de CITAM (Centrul internațional de tapiserie veche și modernă). Scopul acestei Bienale (ca și a celorlalte precedente) este de a prezenta tapiseria contemporană în toate tehnicile, mijloacele sale de expresie și căutările experimentale.
Pentru artiștii interesați prezentăm extrase din regulamentul de funcționare a celei de a șaptea Bienale de tapiserie 1975 — Lausanne.
1. Operele destinate Bienalei trebuie să fie o creație originală, executată în tiraj limitat, făcută de mînă și a cărei tehnică să fie controlată de artistul creator.
2. Dimensiuni minime: 5 ma.
3. Selecția tapiseriilor pentru Bienală se face pe bază de dosare prezentate de către artiști și trebuie să cuprindă următoarele elemente : pentru o tapiserie executată — un diapozitiv în culori 24/36 mm a

întregii lucrări - un diapozitiv în culori 24/36 mm al unui detaliu, o fotografie alb/negru a întregii lucrări; pentru un carton după care artistul va crea tapiseria destinată Bienalei:
- un diapozitiv color 24/36 mm a cartonului
- o fotografie alb/negru a cartonului
- un diapozitiv color după o altă tapiserie creată în același spirit si deja executată
~ dacă opera propusă nu este executată în tehnicile haute și basse-lisse un eșantion de țesătură de 40 cm» va fi trimisă juriului
- dacă artistul socotește necesar, un text explícate va putea însoți mate-nalele sus-menționate.
Dosarele vor fi trimise la sediul B 6nî л Avenue Villa-mont 4. 1005 Lausanne. Elveția pînă la 30 septembrie 1974. H
Paris a prezentat recent consacrată unei cărți de
d^-..A'lodenie de 'o Viile de o expoziție Andrà Mal· S“’îS, i
, Skha, Expoziția prezintă diferitele stadii ale elaborării volumului.
H
Си осмia preientjrll expoxltlel i Ima-W do fotografii de André Martin!
Musée des beaux Arts din Lille a realizat un montaj audiovizual consacrat urîțeniei cadrului în care trăim: 0 altă Franță. Fotografiile, realizate de personalul muzeului în special în regiunile din nord, încearcă o dezbatere asupra relației oraș-sat. Publicul a părut favorabil acestei inițiative. ■
La Kõln, la galeria bargera a avut loc, în decembrie 1973, o retrospectivă Kandinsky iar la galeria Gmurzynsko o expoziție cu lucrări ale artiștilor sovietici din perioada 1916—1925 (Anenkov, Burliuc, Exter, Goncea-rova, Larionov, Tatlin, Puni, Lissitsky) și unele creații ale artiștilor tineri din zilele noastre, printre care grupul lui Lev Nusberg. ■
Cu largul sprijin al muzeului național din capitala Poloniei, Kunsthalle din Hamburg a prezentat în septembrie o impresionantă expoziție sub titlul Varșovia după Canaletto — splendoare, devastare, reconstrucție. ■
Paralel cu manifestările care vor fi organizate în onoarea centenarului impresionist, Muzeul de artă occidentală din Tokio a organizat» pentru primăvara lui 1974, o importantă retrospectivă a operei lui Paul Cézanne» care a reunit mai mult de o sută de picturi, acuarele și desene a celui care
poate fi considerat, pe bună dreptate, «părintele artei moderne». Pregătită de un comitet internațional din care au lacut parte — printre alții — Philippe Cézanne, John Rewald, Denys Sutton, această expoziție a fost inaugurată, la ¿9 martie 1974, de prințul Takamatsu. tratele împăratului japoniei. м
θ organizată de Roselee
Goldberg și Germano Celant la Royal College of Art Gallery din Londra (decembrie), o alta la Galeria Paul η Ύ Bruxelles (ianuarie) și, în stirșlt, o cuprinzătoare retrospectivă programată de Tate Gallery pentru martie 1974, au adus în actualitate figura memorabilă șl opera lui Piero Manzoni.

I

Tony del Renzio într-un număr al revistei Art and
artistică a lui Piero Manzoni

Manzoni aparține mitologiei avan-gardei, aceea aflată sub semnul lui Duchamp sau Picabia, deși între ariile lor de acțiune se interpune aproape jumătate de secol, ceea ce în fond este poate un semn de continuitate și nu neapărat de repetiție. «Arta ironică a luì Manzoni a făcut pentru societatea de consum ceea ce Duchamp a făcut pentru istoria artei. După Duchamp,
istoria artei a devenit o farsă, după Manzoni situația artistului în societatea de consum a devenit o tragedie » — scrie recent ArUsts. Cariera
începe în 1957, cînd, după vizitarea expoziției tablourilor monocrome ale lui Yves Klein la Milano, se decide să devină artist.
Opera lui Manzoni trebuie situată la un grad zero al scriiturii artistice pentru a fi înțeleasă, la punctul în care banalitatea devine mesaj estetic datorită învestiturii artistice speciale.
Manzoni, mort la 30 de ani, după numai șase ani de activitate, a jucat un rol important în apariția și dezvoltarea artei sdrace și artei conceptuale. (în imagini, reproduceri după lucrările «Linie de lungime dată» și « A-crom »-) ■

Contînulnd un remarcabil efort de promovare artistică, fundația Wilden* Stein a organizat recent, la Muzeul de artă modernă al orașului Paris, expoziția « Pictorul și paleta sa » — expoziție tematică, mergînd de la Delacroix la Vielra da Silva.
In prefața catalogului, Raymond Co» gnlat scrie printre altele ; « Prezen· tarea simultană a unei palete șl a unui tablou de un anume pictor celebru — n-are sensul unei întîlnlrl hazardate și pitorești, ci furnizează indiscutabile precizări asupra caracterului artiștilor prezentați cît șl asupra tehnicii lor». In continuare Cogniat arată că paleta este tabloul neorganizat, care precede opera finita și prin urmare atenta el urmărire poate avea efecte pozitive în studiul complet al personalității creatoare.   «
6 СОЛ-
MISCELLANEA
(in imagine, un tablou de Otto Dix reprezentînd anul 1925,)
« Live Show n environnant nrai dn nrllștll mjod<’Z.I Sllyorl LÌndhlom, гИI|oi ii I.Üvln șl Ulrlck Snniunhon,
3 august» 1 septembrie i
strucllvlștl din l in anda șl Suedia.
Arta gerniand (1Û9I1 1973) cala tema expoziției recent organizate de conservatorul muzeului de ariti din Hamburg, profesorul Werner I lofi* mann. 76 de opero sînt reunite în această expoziție, Пecaro roprozoniînd un an. Operele sînt însoțita do un mare număr de documento do epocă, care le situează în contextul social și politic. Rezultă astfel un fol do montaj caro redă filmul fiecărui an șl de asemenea un catalog bogat șl prețios.
Expoziția șl catalogul accentuează, transformările dramatice pe care le-n suferit arta odată cu începutul acestui secol.
National Gallery din Washington prezintă prima sa expoziție de artă modernă: 36 de pînze format mare, aparținînd unui număr de 33 de artiști, grupate sub titlul «50 de ani de artă americană». Printre cei expuși: Gorky, de Kooning, Hoffmann, Kl ne, Mother-well, Nevelson, Newman, Rothko, Pollock.   ■
Moderno Museet din Stockholm a anunțat expozițiile sale din 1974: De la 24 februarie: Salvador Dall — picturi, desene și gravuri (1919—1971). 2 februarie — 3 martie: fotografii din Japonia și Cuba.

9 martie — 2.8 aprilie: Torsten Ren-quist (1948—1973), retrospectivă a unuia din cei mai importanți artiști suedezi.
Proiectul unul centru internațional de Integrare a artelor, Instalai în sudul Franței, lîngă Plot, se va materializa începînd din acest an, Botezat « Sapida Antlopolls » —centrul va conține, repartizate pe 7500 m0» 10 silii de expoziție permanente șl temporare șl 10 atei ere-muzeu. Activitatea principală a centrului va consta, pn de o parte, din organizarea de seminarli, colocvii, simpozioane multi-disciplinare, șl, pe de altă parte, din activitatea celor Interesați de țesături, tapiserie, olărle șl ceramică, sticlărie, gravuri șl mozaic, vitraliu șl artă populară. Centrul va îl prevăzut cu camere de locuit, magazine, săli de studiu, o sală de gimnastică, o piscină șl un bar-restaurant. и
Revista canadiană Vie des arts — consacră numărul său din ianuarie 1974 Tunisiei arheologice, reava-luînd, din perspectiva ultimilor trei ani, succesele planului internațional de cooperare arheologică Tunls-Car-tagina șl Medina-Tunls.
Proiectul Tunls-Cartaglna, început în 1970 de guvernul tunisian—cu sprijinul financiar al Programului Națiunilor Unite pentru dezvoltare șl cu concursul tehnic al UNESCO — a lansat un apel tuturor țărilor șl organismelor culturale în scopul conservării unuia din locurile istorice cele mal Interesante ale lumii, unde se găsesc vestigii de o valoare inestimabilă a două culturi — punică șl romană. Dacă mare parte a acestor vestigii descoperite pînă în prezent îșl găsesc adăpostul în Muzeul Bardo din capitala Tunisiei — ruinele vechilor clădiri, printre care Teatrul în aer liber, Termele Iul Antonln șl Villa romană se găsesc încă expuse intemperiilor. Proiectul Tunis-Cartaglna - ca șl. pe alt meridian, proiectul Veneția — urmărește găsirea unor soluții optime pentru păstrarea Intactă a acestor vestigii culturale ale umanității.
(în imagine; Termele lui Antonln — Cartadna-Tu-
SIMEZE
BIJUTERII MODERNE DIN R.S. CEHOSLOVACĂ RuanrșTi, λίί-νρ,ιιι. юмAгi NoltmbrlG~dQcernbrlô 19/ì în baza planului de colaborare culturală dintre țara noastră șl ic f¡, 'elio-slovacă (în cadrul rârula Mpherlil^ sculptura în lemn șl ceramica romll· nească au fost prezentate pîn5 acum la Praga, Karlovy Vary și Orno) a fost deschisă, în sala Ateneului Român, o amplă expoziție de bijuterii moderne din Cehoslovacia,
La vernisai au luat parte represen* tanțl al consiliului Culturii șl Educației Socialiste, al Ministerului Afacerilor Externe, U.A.P., U,C,E.Ç.OM.
I.R.R.C.S., numeroși oameni de artă șl cultură.
Au fost dc față. de asemenea, repre-zentanțl al Ambasadei R.S, Cehoslovace la București, alți membri a| corpului diplomatic șl criticul Véra VokáOovd comisarul artistic al expoziției, caPQ ne-a vizitat țara.
òrgani sată da Muzeul de arte si meserii din Praga (care posedă л bogatò colecție de bijuterii Istorice și contemporane), expoziția « b|| u-ceni moderne din R. S, Cehoslovacă » a reunit o selecție do peste 200 de piese de podoabă din metale, atldă și pietre prețioase, unicate realizate
kt/Xro₽tux
glnt) Ortyartï for-
Λ*.
as
de 30 de artiști bijutieri din toate generațiile, numărul tinerilor fiind însă precumpănitor.

Beneficiara unei strălucite, multiseculare tradiții, bijuteria cehă cunoaște perioade de intensă efloresccnță în timpul Imperiului Marii Moravii și în secolele următoare, fiecare moment stilistic mai important – gotic, baroc, rococo – avînd răsfrîngeri particulare și în teritoriul creației de podoabe. Relativei eclipse provocate de decăderea meșteșugurilor și industrializarea producției bijutiere din secolul XIX, îi urmează, către mijlocul secolului XX, o nouă epocă de glorie și actualul moment de afirmare. Așa cum subliniază Vira Vokdlovd în prefața catalogului, ceea ce distinge eforturile contemporane ale artiștilor decoratori cehi este «sensibilitatea la calitățile estetice ale materialului modelat, o concepție nouă, neconvențională, atenția acordată adesea materialelor netradiționale sau naturale, care sînt caracteristice bijuteriei populare ».

Din această efervescență creatoare, din dorința de a confrunta operele artiștilor cehi cu cele ale unor plasti-deni de renume din alte țări, s-a născut și inițiativa organizării unor simpozioane internaționale intitulate «Bijuteria de argint», simpozioane care se

nec.

Piesele Român atestă fecunde direcții.

De menționat numele unor excelenți artiști ca Zdena Mosatová, LibuSel Hlubutkovó, Anton Cepкa, Bl an кo Nepasickó, Alena Nováková, Ladislava Viznerava, Jaroslav Ko dej S, Svatopluk Kasalÿ, Josef Soukup, Jiri Drlik.

OLGA BUȘNEAG

desfășoară în localitatea lablo-

expuse în sala Ateneului au fost o demonstrație ce existența unor multiple și

PE MARGINEA EXPOZIȚIEI RETROSPECTIVE COSTIN PETRESCU

PITEȘTI, MUZEUL DE ARTĂ lonuarie –februarie 1974 încerdnd să restituie amatorilor de artă opera lui Costin Petrescu (1872– 1954), intrată complet în uitare, Muzeul de Artă din Pitești și-a asumat o sarcină dificilă. Ideea expoziției – inteligent și abil formulată de muzeograful Gheorghe Pantelle, el însuși excelent pictor – a fost de a-l prezenta nu numai pe Costin Petrescu, d și pe predecesorii săi, cunoscuți zugravi argeșeni. Cîteva lucrări ale lui Petre Zugravul ne introduc în lumea zugravilor de biserici, meșteșugari îngrădiți de canoanele picturii religioase. Fiul său, Iile Petrescu, paralel cu preocupările asemănătoare tatălui șl profesorului său, face un pas spre eliberare, mărturisit prin portretele, multe la număr, pe care le execută, Prin evidentele lor calități, prin unele stîngăcll pline de farmec, aceste Imagini ale unei societăți în curs de stratificare au autenticitate șl poezie, fiind totodată utile documente asupra unor epoci trecute. Reprezentantul cel mai cunoscut al acestei familii de pictori, Costin Petrescu a deprins rudimentele meseriei de la tatăl său – « meșter prima > șl staroste al zugravilor la 1865 – șl-a continuat studiile sub

îndrumarea lui G. D. Mirea și apoi cu profesori renumiți la Viena, München și Paris. într-o epocă dominată de căutări și contradicții, pictorul nostru mimînd adesea creația portretistică

I

lipsită de strălucire cromatica și

a - < - -

aderă formulei academice, a lui Mirea. înclinația către o pictură lipsită de strălucire cromatică și interesul arătat evocărilor istorice îl îndreaptă pe Costin Petrescu spre studiul frescei. Cercetări atente,

concretizate într-un studiu publicat în 1932, îl asigură notorietate în țară șl peste hotare — frescele Catedralei din Alba-lulia șl marea frescă a Ateneului fiind cele mal cunoscute dintre realizările sale. Cîteva încercări de a se elibera din formula academlstă — studii din timpul primului război mondial șl peisaje spectacular-ldillce — nu reușesc să-l ridice deasupra

HORST ZAY

Sibiu. Galeria de artă «Sirius». Noiembrie-decembrle. Grafică, tehnică mixtă.

RADU TĂNĂSESCU

Galateea. Noiembrie-decembrle. Ceramică.

VERA MARCU

* 1

x т >.· V- Í ^4 * ' 4 * \ T • VrW* ►

Sibiu. Galeria de artă «Sirius». Octombrie-noiembrie. Grafică.

academismului care caracterizează întreaga sa operă.

Dacă selecția ar fi fost mai riguroasă, Costin Petrescu ar fi fost favorizat din punct de vedere al afirmării calității artistice, ar fi avut de cîștigat în ochii celor interesați de artă. Altfel a reprezentat doar un abundent material documentar pus la dispoziția istoricilor de artă, formulă dezavantajoasă pentru Costin Petrescu, pentru aprecierea postumă a capacității lui de artist.

RADU IONESCU

I

1. Snopi de grfu, ulei
2. Fragment din fresca de la Ateneul Romdn
3. Portretul lui G. Budlșteanu-tatâl. ulei
4. Fragment din fresca de la Ateneul Romdn

PAVEL BOBOIA

Galateea. Octombrie-noiembrie. Pictură.

VIRGINIA BAZ BAROIU

Amfora, Noiembrie-decembrie, Grafică,

RETROSPECTIVA ION IRIMESCU

Decembrie. Pictură, artă

MOLNÁR ZOLTÁN

Timișoara. Galeriile de artă. Noiembrie. Pictură.

GRIGORE ZINCOVSCHI

Brașov, Galeriile de artă. Noiembrie. Pictură.

ЛЧ4 14ÀMITÛ»MKMUFÎUÎ. ил I »·. (i >j) f IIASXI MA N N MUX* '

LULI AUGUST STURDZA

Galateea.

decorativă.

BUCUREȘTI, DALLES Noiembrie-decembrie 1973

în ziua de 12 noiembrie s-a deschis, în sălile Dalles, ampla retrospectivă de sculptură și grafică consacrată sculptorului Ion Irimescu, artist al poporului, autor a numeroase monumente comemorative, cu prilejul împlinirii a șaptezeci de ani de viață. Au fost de față Dumitru Ghișe, vicepreședinte în C.C.E.S., Mircea Popescu, director adjunct în C.C.E.S., Brăduț Covaliu, președinte al U.A.P., artiști, critici de artă, alți oameni de cultură. Importanța și semnificația operei reputatului sculptor și profesor a cîtorva generații au constituit obiectivul alocuțiunilor rostite de

pictorul Brăduț Covaliu, președinte al U.A.P., și de criticul de artă Ion Frunzetti, vicepreședinte al U.A.P.
VAL MUNTEANU
Orizont.
Decembrie. Grafică.
VEGH
Amfora.
EUGEN
Ianuarie, Grafică.

RETROSPECTIVA ION MUSCELEANU
BUCUREȘTI. DALLES Noiembrie - decembrie 1973
formate Шп ardștU ^rîticTd^artaî oameni dePcuîu?ra retrosoTct^T ențe
Mlrcea Popescu. director adjunct în C C E S sirb»°nt. A fost de fața

AURELIA MATEI CIMPEANU
Slmeza, Decembrie, Pictură,
OCTAVIA MOLEA SUCIU Simen, Decembrie, Pictura.
BIENALA TINERETULUI
SrLgn? de arU· FebrUaHe- 76 «e
SCU'PtUră· ^·
i Ò Ș ’·>■
> î -L·
VASI LE RUS BATI N
Kalinderu. Noiembrie-decembrie.
Sculptură.
MARIA COCIOPOLOS
Apollo. Decembrie. Tapiserie.
NICOLAE CONSTANTIN
Amfora. Decembrie. Pictură.
LUDOVIC BARDÓCZ
Apollo, Decembrie. Grafică.
ELENA URDĂREANU-HERTA
Э
Apollo. Decembrie. Pictură.

I. TENE
Apollo. Decembrie. Sculptură.
MIRCEA ISPIR
lași. Galeriile de artă. Decembrie. Pictură.
TAMĂS ANNA
Tîrgu Mureș. Galeria Fondului Plastic. Decembrie-ianuarie. Artă decorativă (tapiserie).
KASPAR TEUTSCH
Apollo, lanuarie-februarie. Grafică.
MIHAI HOREA
Orizont, lanuarie-februarie. Pictură.
j z
NICOLAE KRASOVSKI
Galateea, lanuarie-februarie, Pictură
ALEXANDRINA
GHEȚIE HILOHI
Apollo, lanuarie-februarie. Pictură,
TEREZA PANELLI
Apollo, lanuarie-februarie, Ceramică.
HARALD MESCHENDÕRFER

Apollo, lanuarie-februarie, Grafică,
MARGARETA STERIAN
Simeia. lanuarie-februarie. Pictură. Ceramică.

AGENDA
Premiile pentru arta «Ion An-dreescu » ale Academiei Republicii Socialiste România pe anii 1969, 1970, 1971 și 1972 au fost acordate următorilor membri ai Uniunii Artiștilor Plastici:

1969
Lucia Demetria de Bâlâcescu, pentru ansamblul picturilor din expoziția personală de la Sala Dalles și din patru expoziții colective (în ilustrație jos stìnga),
1970
Maria (Mimi) Podeanu, pentru ansamblul lucrărilor de tapiserie din expoziția personală de la Sala Dalles și pentru lucrările expuse peste hotare (în ilustrație sus).

.V. *
, > C
1971
Mircea Spâtaru, pentru sculptură (expozițiile internaționale de la Barcelona, Paris, Budapesta); în țară, lucrări din expozițiile «Semicentenarul P.C.R. » (Cluj și București); monument la Casa Radio din Cluj (în ilustrație mijloc).
1972
Г9*
Constantin Piliuțâ, pentru lucrările de pictură (expoziție personală la București, decorație monumentală la hidrocentrala « Porțile de fier», participări la expoziții din țară și de peste hotare — la Leningrad, Varșovia, Praga) (în ilustrație jos dreapta).
în ședința din după amiaza zilei de 2 martie Adunarea generală a Academiei Republicii Socialiste România a luat în dezbatere și a ales noi membri ai celui mai înalt for științific al țării.
Secția de Științe filologice, Hiera-turó și artd au fost aleși, printre alții. Istoricul de artă Virgil Vătășlanu, membru titular, și sculptorul Gheza Vida, membru corespondent,

La Cluj, in cadrul bienal ci tinere-tului 74, organizată de cenaclul tineretului de pe lîngă filiala U.A.P,, la care au participat 76 membri ai acestui cenaclu, juriul expoziției a acordat trei premii (Ștefan Gergely sculptură; M-colae /Aaniu — pictură; Dan Blm-
bea — pictură) și o mențiune specială (Simlon Gyôrgyl — grafică). De asemenea ziarele și revistele din Cluj au acordat premii următorilor artiști : «Făclia» — Harían Volnea, Cseke Tamaș, loan Cu· clurcâ ; « Jgazsag » — Gheorghe
Negulescu, Radica Ungureanu,
Deak Веке Evo; «Tribuna» — Kanksura Ștefan, Monica Moraru Flămîndu, Mircea Mureșan; « Litanie» — Andonls Papadopoulos; «Korunk» — Kopacz

María; « Steaua » — Vasile Gheorghiță. (în ilustrație: Dan Bimbea: Bărăgan ; Nicolae Maniu: Portret de țăran; Ștefan Gergely: Climate I; Simion Gyorgyi: Noiembrie.)
Dl. René Jullian, profesor de Istoria artei la Universitatea din Paris, a făcut o călătorie în țara noastră la invitația Consiliului Culturii și Educației Social iste, dorind să culeagă o serie de date și materiale referitoare la arta românească, în vederea scrierii unui studiu despre pictura peisagistă în secolul XIX, în Europa. în cursul șederii în țară, prof. R. Jullian și soția au avut o întrevedere la U.A.P., la care au participat criticii Ion Frunzetti, vicepreședinte al U.A.P., Amelia Pavel, Barbu Brezianu, Remus Niculescu, Gheorghe Cosma.
în cadrul înțelegerii de colaborare dintre U.A.P. din R.P. Ungară și U.A.P. din R.S. România ne-au vizitat țara graficienii maghiari Ga bor Pap și Josef Pinto — însoțitori ai expoziției «Afișul în R. P. Ungară». Oaspeții au fost primiți la sediul U.A.P. de graficienii Napoleon Zamfir, secretar al U.A.P., Ileana Micodin, secretara biroului secției de grafică, și losif Molnar. S-au discutat probleme organizatorice și profilul viitoarei expoziții de afiș românesc la Budapesta.
O delegație oficială sovietică alcătuită din Nadjafov Mursal, profesor, critic de artă din Baku, șeful delegației, Miunz Marianella,' critic, maestră emerită a artei din lașkent, Arbuzov Grigori, critic din Leningrad, au efectuat o vizită în România, în luna decembrie, în baza convenției de colaborare culturală. La întrevederea oficială de la sediul U.A.P. oaspeții s-au întreținut cu Ion Frunzetti, vicepreședinte al U.A.P., Viorel Oprea, din partea C.C.E.S.. Dan Hdulică, redactor șef al revistei «Secolul 20», Olga Buș-neag, redactor la revista « Arta », Paul Petrescu, cercetător principal la Institutul de Istoria Artei, în perioada vizitei lor, criticii sovietici au vizitat atelierele unor plasticleni din București și Brașov și au prezentat diapozitive reprezentînd lucrări de artădin diferite republici sovietice.
în luna decembrie a sosit în țara
noastră, pentru documentare artistică, o delegație de artiști plastici din R.P,Bulgaria formată din pictorii Hristov, Manaslev și Pa-nalotov, în timpul acestei călătorii efectuate în cadrul Convenției de colaborare culturală cu R.P. Bulgaria, plasticienii bulgari au a/ut o întrevedere la sediul U.A.P. cu pictorii Ion Sălișteanu, vicepreședinte al U.A.P., Vlad Flo-rescu și Ervant Nicogosian, și au vizitat o seamă de ateliere (Horia Bernea, Ervant Nicogosian, Ion Pacea, Lía Szasz, Dorian Szasz).
La sfîrșitul lunii ianuarie și începutul lui februarie ne-au vizitat țara pictorii albanezi Foto Nicola Starno și Sali Abdil Shíjaku, însoțitorii expoziției de pictură albaneză organizată la Ateneul Român de către C.C.E.S., în cadrul schimburilor culturale.
La 30 ianuarie oaspeții au fost primiți la sediul U.A.P. de către pictorii Ion Sălișteanu, vicepreședinte al U.A.P., Vlad Florescu, secretarul secției de pictură din București, și Vasile Brătulescu.
In luna februarie ne-a vizitat țara criticul de artă sovietic lucii Ivanovici Nehoroșev, redactor șef al revistei «Tvorcestvo» din Moscova. La sediul U.A.P., oaspetele sovietic a avut o întrevedere cu reprezentanți ai redacției revistei « Arta ». în timpul vizitei sale în România, oaspetele a vizitat o serie de ateliere, muzee și galerii de artă.
La data de 16 februarie au fost primite la sediul Uniunii Artiștilor Plastici delegatele U.A.P. din R.D. Germană, Dr. Ingrid Beyer, critic și istoric la Institutul de științe sociale din Berlin, și Helga Moebius, critic și istoric la Universitatea « Friedrich Schiller»

(Catedra de istoria artelor) din lena, membră în biroul secției de critică al U.A.P. Berlin, sosite în țara noastră în cadrul schimburilor anuale de delegați critici, pe baza Convenției de colaborare culturală dintre cele două țări. La întrevedere au fost de față: pictorii Ion Săliștеanu, vicepreședinte al U.A.P.. Ion Pacea, secretar al U.A.P.» și criticii Anca Arghir, redactor șef adjunct la revista «Arta», Eleonora Costescu, Constantin Prut (de la revista «Contemporanul»). Delegatele germane au prezentat conferința «Tendințe actuale de dezvoltare ale artelor plastice în R.D.G.», însoțită de proiectarea unor diapozitive.
Dans ce numero:
La revue «Arta» présente les artistes roumains contemporains:
MIHAI HOREA
p. 13
Né le 28 mars 1926 à Petea-de-cîmpie (département Mureș),
Études : Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest.
Débute en 1953.
Expositions personnelles en 1964 et 1968.
Participe aux expositions d'art roumain organisées à: Prague (1968), Turin (1969), Toulon (1973).
Ceuvres d'art monumental : Bucarest (mosaïque), Brăila (mosaïque), Galați (acier inox.), Tîrgu Secuiesc (mosaïque). 1966 – reçoit le Prix pour l’art monumental de l'U.A.P.
SZERVATIUSZ JENO
p. 14
Né le 4 juillet 1903 à Cluj.
Études de sculpture à Cluj; études libres à Paris (École libre des Beaux-arts).
Depuis 1929 expose au Salons et à d’autres manifestations collectives.
Expositions personnelles à : Cluj (1933, 1934, 1936, 1939, 1956 et 1961 -rétrospective); Satu Mare (1935); Baia Mare (1936); Budapest (1937); Oradea (1962); Tîrgu Mureș (1936); Bucarest (1964 – retrospective).
Participe aux expositions d’art à l’étranger: Moscou (1952, 1964); Prague (1953, 1966, 1972, 1973); Berlin (1957); Varsovie (1972); Leningrad (1972); Budapest (1967, 1972); Belgrad, Brême, Karlovy Vary, Brno (1973),
En 1968 reçoit l'Ordre le Mérite Culturel ll-e classe.
Artiste émérite de la R.S.R.
PETRE GRANT
p. 16
Né le 25 juillet 1904 à Bucarest.
Études: École Polytechnique (Paris, 1925).
Dès 1929 expose aux Salons et à d'autres manifestations collectives,
Expositions personnelles à Bucarest – 1952, 1953, 1955. 1956.
Collabore à la décoration des expositions internationales—foires à: Bucarest - 1930, 1933, 1935, 1936, 19-40, Bruxelles – 1933, Leipzig – 1935, Breslau (Wroclaw d’aujour d’hui) – 1936, Paris – 1937, New York - 1939.
Participe aux expositions d’art international de: Vienne (1952, 1953, 1954), Stockholm (1953), Paris (1953), Moscou (1955), Varsovie (1955), Milan (1957), Berlin (1959), Toronto (1960) et à une exposition itinérante en Italie (1958-1959).
Reçoit de nombreux prix à l’étranger : Bruxelles – 1933; Paris – 1937, 1964; New York - 1939; Milan - 1957. Distingué avec l’Ordre du Travail lll-e classe (1957) et l’Ordre le Mérite Culturel lll-e classe (1968).
AURELIAN BOLEA
p. 26

Né le 18 juin 1940 à Orhei
Études : Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu» de Bucarest (classe du prof. Ion Lucian Murnu) — 1965. Depuis 1966 prend part aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives.
Participations aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Sofia
— 1971; Klopeinersee (Autriche) — 1973.
1967 - ll-e Prix de l'U.A.P. à l'exposition d'art plastique des jeunes.
1970 — Prix de l'U.A.P. pour la sculpture (le collectif du plein-air de sculpture Măgura-Buzău).

DAN NEGOESCU

p. 2.8

Né le 16 octombre 1939 à. Predeal. Études: Institut des Beaux-Arts «Nicolae Grigorescu» de Bucarest (classe du prof. Corneliu Baba) — 1966.
Dès 1966 participe aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives.
Expositions personnelles: Bucarest — 1970, 1971.
Participe aux expositions d'art roumain organisées à Rome, Florence, Stuttgart en 1970 et à Osaka en 1973. Prend part aux expositions internationales de (Paris Concours international du portrait) — 1971, de Ponte-longo-Padoue (Concours international de peinture) - 1971, de Szczecin (la Biennale internationale de peinture)
- 1973. '
En 1971 reçoit le Prix pour «la plus belle œuvre d'un peintre étranger» décerné à Pontelongo-Padoue.

CSEH GUSZTÁV

p. 30

Né le 13 juillet 1934 à Blaj.
Etudes : Institut des Beaux-Arts « Ion Andreescu » de Cluj — 1960.
À partir de 1960 participe à toutes les expositions départementales.
1963, 1964, 1966, 1969 — prend part aux expositions annuelles de gravure à Bucarest.
Participations aux expositions d'art roumain à l'étranger: Titograd — 1968.
Expositions personnelles : Cluj — 1965, 1967; Satu-Mare — 1968.

Articles à signaler:

TAPIS VOLANT, SYMBOLE DE LA PAIX

P· 7

L'action collective réalisée en avril 1973 par l'artiste Ana Lupaș dans le village Mărgău (département Cluj), avec la participation d'une centaine d'habitants, développe des significations contenues dans l'œuvre «Tapis volant, symbole de la pàix ». C'est un exemple d'œuvre ouverte, le rôle de l'artiste étant de proposer une situation artistique — en partant des éléments trouvés dans l'activité utilitaire et faisant partie de la pratique journalière et collective (par exemple étendre la toile pour la faire sécher). Les indications de «mise en scène» se sont bornées au minimum possible. Il en résulte un moment special (répétable comme intentionnalité, irépé-table comme aspect final), la naissance d'un espace de la fête.
À l'égard du programme. Ana Lupaș déclare que l'œuvre est conçue comme proposition d'une action des «Commi tés de lutte pour la paix» et que la fete est destinée à etre « montée» simultanément en plusieurs endroits du pays, voire du monde. Le caractère collectif et processuel de la conception de l'œuvre raffermit l'image politique, qui perce à travers le travail social — caractère que p ailleurs la critique avait

saisi lors de la biennale de Paris en 1973. Ana Lupaș tient à ce que son œuvre soit reçue en tant que message d un artiste socialiste trouvant des solutions artistiques adéquates pour symboliser les concepts de « travail». de «collectivité», de «solidarité ».

arta 10/76
Uniune» Artiștilor F'astki. Victoriei 155, telerò 58·^· Bucure?,.
COLEGIUL REDACȚIONAL
CORNELI U BARA, PAUL ERDOS. fOX frunzetti. dan ha»manu, DAN HÃULICÃ. IOAN HORGA, ION IRIMESCU. PATRICIU MAitESCU AN ATOL MÂNDRESCU. lifTUS MOCANU. tON SĂLIȘTEANU, MIRCEA SPĂTARU
COLECTIVUL REDACȚIONAL
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, loan Horga. Boria Horșia. Iulian Mereută
CORECTOR
Ingrid Georgescu
PREZENTARE ARTISTICĂ
Mircea Corracino
PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti
rOTOG RATTI
A tañase Cartojan, Nicolae Sândulescu, Constantin Nicolae, Gheorghe Vintili
DIAPOZITIVE ÎN CULORI Atañese Cartojan
ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poetale, factorii postali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155, București
Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții lei 2£H anual (12 apariții); lei 102-6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90-6 luni.
Pour l'étranger: ILEXIM - Le département e/pon-import presses, Bucarest, P-O, Boz 136—137 — Telex: 11226, 13 Decembrie nr, 3,
Hriz de l'abonnement: an (12 numéros).
15 dollars par
40M1
— 15 lei
‘-ougrahca
ÎîT'k b <=*“* «ЮЛ
W' ВцгигцИ, IШгiIпй

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTA

Arta si soci etatea
*
O expoziție de artă contemporană românească
« Brâncuși în arta secolului XX »

Выставка современного румынского искусства
«Брынкушъ в искусстве ХХ-го века»
Син Худсон: « Брынкушъ в Тыргу Жну»
Выстав ка Бр ы і ікуі 1іь-Ду йсбург
Румынское наивное искусство
Дерево — техника» история, искусство Штефан Дпмитреску
Октан Григореску
Севан и диалектика живописи
Иосиф Константин» Челла Нямцу Грпгораш Графические искусства в Брно
Международные сопоставлении. Зарубежное обозрение. Выставки
' *** -   -*· — г'.іт·-.. -   - ... - иц л ч П —-W- ■ ■■ «и UI
Ворота ду&нюго дерена на Илоштиии-Горж (деталь)
Alexandra Titu
Paul Petrescu
Boria Hcrșia
Olga Bușneag
Gheorghe Ghițescu
Iulian Mereu ța
Георге Акнцей
Амелия Павел
Ион Жаля
Зое Думитреску-Бушуленга Антон Дымеояну Мар цел Табдрт
Ольга Буши ч г
Раду Богдан
Александра Гиту Пауль Петреску Херин Хоріинн Ольга Бушняг Георге Гинеску
Юльин
Există la noi astăzi, pretutindeni, un foarte mare interes pentru artă, în general, și acest lucru este lesne de înțeles. Societatea pe care o făurim impune un adevărat primat al frumosului. Refuzăm urîtul, așa cum refuzăm nedreptatea și lipsa de omenie. Astfel, unul dintre sensurile angajării contemporane prin artă, la noi, va trebui deslușit și în capacitatea artistului de a răspunde nevoii acute de frumos a societății. Dincolo însă de nevoia de frumusețe pe care o resimțim astăzi atît de acut, faptul că la noi lumea se interesează în mod deosebit de problemele artei și de artă în general, mai posedă încă o altă semnificație majoră: arta constituie, în contextul societății românești contemporane, o prezență necesară, imposibil de suplinit prin altceva. Oricît de mare-ar fi forța de seducție a unor experiențe aducînd în discuție posibilitățile de obținere a unor efecte inedite în condițiile apariției noilor materiale pentru pictură, sculptură, grafică, nu putem ignora nici un moment nevoile estetice reale ale societății în care trăim, adevăratele aspirații estetice ale oamenilor. Făurim o nouă societate din perspectiva politicii Partidului Comunist Român. în tot ce întreprindem căutăm să pornim de la realitățile țării noastre. Sîntem moștenitorii unor bogate tradiții de luptă pentru independență, libertate și o viață mai bună. Istoria noastră apare ca un lung șir de bătălii purtate atît pentru menținerea ființei naționale, cît și pentru împlinirea idealului de veacuri al desă-vîrșirii unității poporului nostru într-o Românie modernă, înscrisă pe coordonatele geografice ale teritoriului pe care întotdeauna l-am locuit. Trecutul nostru glorios de luptă constituie o realitate vie, de care nu putem să nu ținem seama în tot ce astăzi ne propunem să facem, să construim, să înălțăm. Va trebui observat că în condițiile istoriei poporului nostru toate formele de cultură, inclusiv arta — dacă nu ea în primul rînd — au fost subordonate întotdeauna luptei pentru

menținerea ființei naționale, luptei pentru libertate, independență și o viață mai bună.
Sîntem moștenitorii acestor tradiții și nu ne putem abate de la ele fără a renunța să fim noi înșine. Lupta de veacuri a poporului român pentru independență, unitate națională și libertate a imprimat tuturor formelor de cultură de la noi un profil cu totul original. în cazul artei, actul de creație și-a găsit deplina semnificație numai în măsura în care a fost conceput în nemijlocită relație cu nevoile spirituale ale oamenilor, cu interesele fundamentale ale societății. Inălțînd edificiul noii culturi socialiste, specifică României contemporane, sîntem datori să ținem seama de toate aceste date.
Cine urmărește atent dezvoltarea fenomenului artistic românesc de astăzi, nu poate să nu ramina uimit de
marea, diversitate de manifestări, de prezențe, de cazuri, de situații, de personalități care își conjugă eforturile în opera de făurire a noii culturi socialiste. Ceea ce apare însă ca element unificator, asigurînd coeziunea organică a acestui tot pe care îl reprezintă la ora actuală arta românească, este permanența tradițiilor de luptă pentru independență și libertate ale poporului nostru, în formule noi și din perspectiva problematicii specifice secolului XX, arta românească contemporană, prin tot ce are mai valoros, aduce în discuție aceeași veche problemă a integrării ei în contextul intereselor fundamentale ale societății din care facem parte, al marilor aspirații pe care publicul de cele mai diverse categorii le nutrește cu privire la posibilitățile sale de afirmare în viitor. Interesul manifestat astăzi la noi, pretutindeni, pentru artă și problemele artei, dovedește că aceasta face parte organică din realitățile românești contemporane, aflîn-du-se integrată complex în sistemul de trebuințe, de aspirații și idealuri ale poporului.
la ceea ce arta poate să
că în condițiile societății
• »
Ar merita, fără îndoială, discutat mai pe îndelete despre faptul că problemele artei interesează atît de mult în momentul de față lumea la noi. Este desigur vorba despre un fenomen în măsură să ne edifice cu privire la ceea ce oamenii așteaptă de la artă, cu privire la ceea ce sînt datori artiștii să realizeze, cu privire
însemne în viața noastră de fiecare zi. Este vorba totodată despre un fenomen arătînd românești arta nu își poate permite un alt curs de dezvoltare decît acela dictat de interesele societății din care facem parte, de tradițiile pe care le avem în spate, de speranțele și idealurile oamenilor. Printr-o atare prismă se cer înțelese eforturile pe care urmează să le depunem în viitor. Printr-o atare prismă se cere înțeleasă semnificația actului de creație artistică în România socialistă. Un mesaj de bucurie, un mesaj de speranță, un mesaj de omenie, o invitație la a nu ceda în fața unor dificultăți vremelnice, constituie sensul pe care îl capătă astfel opera de artă. Stendhal, definea frumusețea drept o «promisiune de fericire». Și. probabil/ avea dreptate. în măsura în care orice formă artistică ne apare ca un mesai de bu
lumina
e omenie, ea se justifica în . pe care oamenii o resimt í decît oricînd, eranței arta se justifică astfel

a 'ЃO1 . . -pt factor de coeziune umană
și drept generator de idealuri cu implicații în toate sferele vieții - în economie și în cultură, în activitatea de pro-. Λ 1 * ^*-0
misiune spirituală
|юа e li oare mai importantă în contextul culturii romanești contemporane decît cea a artistului adevărat?
GHEORGHE ACHIȚEI
1

Secțiunile cu lucrări de: 1. ALEXANDRU CIUCURENCU,' 2, CORNELIU BABA
*_**
«йийп^сттмеишйшімнашцтжгніад^мштиш

I
Firesc dorită și așteptată de multă vreme, aducerea la zi a Galeriei Naționale se propune într un prim proieU Intermediar caro ține în e^'iA măsură de expoziția de mai lungă durată șl do expunerea per manenti Prin unele principii caro au stat la baza alcătuirii el, pЙ trundo în spațiul expunerii permanente: prin condițiile de ordin ptactic în care aplicarea acestor princ ipil s a concretizat, păstrează evi dente caractere expoziționata Punctul de plecare al organizării celor două săli de la parterul muzeului a fost ideea de a se închega un an samblu reprezentate încadrabil în dimensiunile spațiului existent — vare să schițeze principalele direcții afirmate de dezvoltare ale pic-ter ' s» sculpturii românești contemporane, să le prezinte cu coerența realii, iiistinutlí do triliiiturl cert comune, de un țpirit, de o atmo-der-i proprie, greu de surprins în înfățișarea pestriță a Saloanelor noutre, Aceste trăsături țin: a) de caracterul programatic al artei actuale; b) de raporturile schimbate în proporția dezvoltării genurilor ; J de problematica Iconografie-stilistici, cu o intervenție mai puternic a factorului teoretic ; d) de atitudinea față de diferitele etape ale tra d Iți Hor artei plastice românești ; e) de punctele de racordare cu direcțiile de dezvoltare ale artei contemporane pe plan mondial șl cu sensibilitatea artei românești la mesajul artei universale, Au rezultat de alci o seamă de necesități, prima dintre ele fiind aceea de a se reîncepea să se evidențieze, prin sublinierea sus-numitelor trăsături, atît
A tex 'AÚC Cement N 8RĂDUT GOYALIUi CoiЩхшЦг Vi 5. II.OHIN NICULIUi Nicolao Odlceicu; 6. VIRGIL ALMAȘANUi Nicola·} õd/ceKU
continuitatea cît și deosebirile expunerii de artă contemporană în raport cu sălile de la etaj. A urmat apoi necesitatea de a se selecționa și grupa materialul de expunere și orientativ nu numai statistic, organizarea ansambului tinzînd către o sinteză, mai curînd, decît spre o analiză a tendințelor — și, în măsura posibilului și, deocamdată, numai ca deziderat — a perspectivelor de dezvoltare.
în acest fel prezentarea personalităților, criteriu muzeal tradițional, se contura ca legată — și uneori în mod necesar subsumată — relevării sintetice a unor zone tematic-stilistice complementare, în cadrul

cărora să-și găsească locul potrivit de afirmare formele specifice ale picturii contemporane, care, prin dimensiunile și varietatea structurii lor cromatic-compoziționale, determină un spațiu vizual profund diferit de cel al picturii românești interbelice, cu formatele ei mici și egale.
In această concepție, care implică o privire de ansamblu discret-crono-logică, fără absolutizări ale diviziunii pe etape și generații, cu cîteva sondaje în creațiile caracteristice ale etapelor mai vechi, grosul expunerii trebuia să se refere la creația ultimilor 10–15 ani, în acest fel, se putea releva – și lucrul este deosebit de important – viabilitatea unor căutări care au supraviețuit și s-au impus, chiar dacă artiștii respectivi au inițiat între timp alte căutări, uneori abandonîndu-le de tot (deși nu întotdeauna în chip favorabil pentru ei) pe cele ceva mai

1. WILHELM DEMETER; El barare; 2. C. I. POPOVICI: Portretul lui G. Càlinescu; 3. GEORGE APOSTO: Tatâ șl fii

' lu, Dr (vr >. nu '> ή ile пеирЯпіі pentru fiecare artist lucrări de dtimi orâi deși mai toți ar fi dorit acest lucru. Tocmai aici se află > ", ebirr i intru un . Jon » i ,u est lip de expunere schiță-proiect unei viitoare expuneri permanenti - faptul cá Пυ-și propune nea->ârai il prezinte opere inedite și foarte recente ci, dimpotrivă, rifaría i stabilizeze niște valori, să atragă atenția asupra lor, atît . ,bli ului cît p artiștilor înșiși, contribuind astfel la relevarea critică i unor acomodări 'au mimetismo neautentice. Fiind vorba de o ex-,-a.ere deschisă (așa (um cred că ar trebui să fie toate expunerile de ;/1 ile muzeelor de arta, indiferent la ce perioadă s-ar referi), adică de) expunere mereu susceptibilă de modificări adaosuri prin înlocuiri, aduceri la zi, schimbarea accentelor în legătură cu o perioadă sau alta a unui artist ■ ca și de înregistrarea unor influențe care se ivesc în cadrul învățămîntului, a apărut de pildă firească necesitatea de a se include în prima versiune a acestei expuneri și lucrări ale unor artiști ca Baba sau Ciucurencu, deși ei sînt reprezentați și în sălile de sus, însă cu lucrări mai vechi. înnoirile de limbaj intervenite în creația lor, ca și ecoul viziunii lui Baba în creația unor artiști foarte tineri, obligă din punct de vedere științific la prezentarea lor în contextul unei evoluții pe care au influențat-o considerabil.
Pentru a releva mai clar valențele multiple și forța de contrast a unor trăsături caracteristice ale picturii și sculpturii românești, lucrările au

i <·» ’/irjl / V, "'fi' CI'STIAN bRL/'ZU. Odihnâ: G. ION /RIMESCLI Compozit P:

(ой grupate pc zone menite să releve nu numai tendințe stilistice, ci și atitudini în fața realului, moduri de receptare afectivă și intelectuală, care, prin complementaritatea lor, să ofere o imagine sintetică a evoluției și lărgirii predilecțiilor de limbaj socotite specific
Așa au fost constituite două zone do contrast : valori ale sensibilității valori ale expresivității, în prima înscriindu-se lucrări de Almașanu, Cillevid, Brădean, Paul Vasilescu, în a doua lucrări de Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Ion Sălișteanu, .
Pe același principiu au fost asociate zona Noria Bernea–Sorin Dumi-trescu· Th, Moraru și zona Ion Nicodim-^Pavel llie–Paul Gherasim-
ПМ1T - ---—--~ -*— ---” -= “

Vlad Florescu, La organizarea zonelor s-a ținut seama și de importantele inovații iconografice care au avut și au loc în arta românească contemporană ; astfel, unele spații au fost gîndite în sensul evocării unor mutații intervenite în peisagistică (Brăduț Covaliu, Viorel Mărginean, Pavel Codiță), altele în sensul sublinierii unor noi simboluri și reprezentări ale tematicii industriale, ale tematicii istorice, ale raporturilor cu universul spiritual al imaginației și fanteziei (Florin Niculiu, Sabin Bălașa, Ștefan Câlția, Sorin llfoveanu). S-au mai adăugat, la aceste grupaje pe zone, numeroase lucrări valoroase a căror integrare «zonală» deplină nu a fost posibilă, dar care au contribuit individual la alcătuirea profilului artei actuale, de C. Piliuță, lacob
1. i лиіл RihAltJO. Din ciclul «Colorii»; 2. SORIN DUMITfáSCÜ! Pohreli
3. ION NICODIM: Peisaj de loamnà; d. VIORICA VELESCU-ILIE: Compoziție
atelierele și eventual chiar prin comenzi considerație, irr a întregii activi
avut in generai le echilibra
ridică implicit o serie de probleme și deziderate Priimul dintre ele este obținerea unui spațiu de expunere și depozitare cient de extins și_ _ artist cu mai multe lucrări, precum și serie
Kovacs Zoi un. Sculptura accentele puse, sau de a
in sculpturile expuse vor cu altele, mai adec-momentul expoziții peste hotare sau itinerante în
Lxár, Fr. Bômches
romi de a completa și sprij crm analogii on metafore neașteptate. д
--•Tei er.te prezența unei «odihne » de Cristian Breazu in dreptul unor forme geometrice de Șt. Sevastre. O parte d nsâ înlocuite — de îndată ce va fi posibil
.î-e. pnn calitatea, și funcția lor,, rolului acordat și care deschiderii sălilor, se aflau în
Această primă versiune a secției de artă contemporană românească, 'STSoatâ unei expuneri orientative, fără vreun caracter comemorativ
de adecvat, care să permită prezentarea fiecărui
Í includerea altor genuri - tapi-ceramică etc. Pînă atunci - și la fel de urgent - e^e dezideratul unei noi reglementări, sistematice, a achizițiilor de artă contemporană de către muzeu. O cale directă, prin contacte permanente cu r ■ ■ - i, ar merita sa fie luata m iplicînd desigur și o extindere pe mai multe planuri tăți de specialitate, consacrate artei contemporane.
Sub auspiciile Academiei R. S. România, Academiei de Științe Sociale și Politice a R. S. România, Uniunii Artiștilor Plastici din R. S. România, Comisiei Naționale a R. S. România pentru U.N.E.S.C.O., în ziua de 15 septembrie s-au deschis în sala mică o Palatului R.S.R. lucrările sesiunii științifice internaționale
« Brâncuși în arta secolului XX ».
Cuvîntul de deschidere a fost rostit de acad. Theodor Burghele, președintele Academiei R. S. România, care a subliniat importanța fenomenului brâncuși pentru destinul artei moderne și apartenența profund națională a acestuia.
Menționăm comunicările prezentate în sesiune: Edith Balasz (S.U.A.): « Obiectul-sculptură, socluri și asamblaj in arta lui Constantin brâncuși »;
Octavian Barbosa (R.S.R.) «brâncuși și clasicismul elin, eternitate și contingențe »;
Max Bill (Elveția): « Influența lui brâncuși asupra concepției mele în sculptură »;

Radu Bogdan (R.S.R.): «Rugăciunea și semn/ficațio ei în opera lui brâncuși »; Barbu Brezianu (R.S.R.): «Un portret imaginar ol lui brâncuși »;
Georges Charbonnier (Franța): « Repetitiv/tate și variație »;
Mac Constantinescu (R.S.R.): «Evocare»:
Cik Damadian (R.S.R.): «Prolegomena la abordarea structurală a operei brâncușiene »; Anton Dîmboianu (R.S.R.): «Structuri ale imaginarului Io brâncuși »;
Vasile Drăguț (R.S.R.): « Tradiție — model — perfecțiune în opera lui brâncuși »: Zoe Dumitrescu-Bușulenga (R.S.R.): « brâncuși — organizarea modernă a spațiului »; Ion Pranzetti (R.S.R.): « brâncuși - etapă necesară în evoluția sculpturii europene»;
Ștefan Georgescu-Gorjan (R.S.R.): «Coloanele infinite ole lui brâncuși. Cronologie și evoluție »;
Adrian Gheorghiu (R.S.R.): « Geometrie, sculptură și arhitectură Io brâncuși »;
Carola Giedicn-Welcker (Elveția): « brâncuși în căutarea unei purități formale»;
Dan Grigorescu (R.S.R.): « brâncuși și spiritul literaturii române moderne»;
Dan Hăulică (R.S.R.):
« brâncuși — puritate și plenitudine »;
Florence M. Hetzler (S.U.A.):
«brâncuși: Monumentul meditației din Indore»: Radu lonescu (R.S.R.); « încercare de lectură inedită a operei lui Brâncuși »;
Ion jalea (R.S.R.): « Brâncușiși specificul artei românești »;
Corrado Maltese (Italia): « Imagine și metaforă în opera lui brâncuși »;
Mihai Nadin (R.S.R.): «Brâncuși: perspectiva semiotică (Sculptura ca instaurare de semne)»; Ștefan Nenițescu (R.S.R.):
« De Io Sculptură pentru orbi la Coloana infinită»; Vasile G. Paleolog (R.S.R.):
« Aspecte din opera labirintică a lui Brâncuși »; Tretie Paleolog (R.S.R.):
« Amenajarea Căii Sufletelor Eroilor »; Edgar Papú (R.S.R.): « Artistul-păstor »;
Amelia Pavel (R.S.R.) : « Brâncuși și arta germană o primelor decenii ale secolului XX»;
Pierre Rouve (Anglia): « Brâncuși: renașterea transrenașterii europene»; Marielle Tabart (Franța):
«brâncuși fotograf și funcția fotografiilor sale în percepția operei »;
Athena Tacha-Spear (S.U.A.): « Brâncuși azi ». în cuvîntul de închidere, prof. dr. doc. Mihnea Gheorghiu, președintele Academiei de Ștlinte Sociale și Politice o R. S. România, ' a vorbit despre universalitatea operei lui brâncuși și rolul marelui sculptor ca mesager al culturii românești, despre valorile novatoare și umaniste comunicate de lucrările sale și a mulțumit participanților pentru prezența și contribuțiile lor teoretice.

BRÂNCUȘI Șl Ж 1 CUL ■ мшяйм зл
й I Qrâflcuÿ райе ш
P mai 4e* seamă perșomJitate -.· ■ jçefawr» | i wtaàemèM
conMff^úwenedte йирйШ^. s I RecuMHtarat‘aíceKta à «mit tai k'fig
1 !^ι»ï·-·Λí**·>·í

Jj г AcetìfewIйЙмрМ ЛвчЛЙИЖМЙ··» М· ■f i см»ж<|ferait' ЙЙ «» 4*в 4пнВ
iйЙIШ*
phfau Nb ja» ПМ«ПЙ & й
un írttítfV êe W pc^йай; ·
I ceamt üaéffee. ţboruk
I, /¿fratta^.
¿ μα, млмл, irKíffír r^k dãâí
φíT'jm vfc
0. МбгМогi ai .. ' ' y ... ţ <|
<tì-дети, ó'îî'féig
artel iui ta Mwteul r.<-
ademé din rare
montat ateBerd lui 'ôriglnal fe фге a*
*
Sugerează o adunare, în jurul dtapSÎdre care^ugere-zâ ÜRIpUÏ
iui diti
P o (til mgsêi· 8 ces tei. Çere pОЙЯЙ' ШОЖIѴП 1
umanitatea în Dreiacerea ei oe oămfr
gfegfotf fe «fatimi* ЫС*
m i c a,
г :

г. româres
ţ * " MS1
în tara noastră. După
Brâncuşi nu este o a
!
cioplitor în lemn, s-a înscris la Şcoala Arte din Bucureşti pentru a deveni sculptor, urmînd această şcoală, superioară care funcţiona după un program de materii asemănător cu ce al Şcolii de Beaux Arts dm Paris,
Brâncuşi a fost un student strălucit şi şcoala noastră mai posedă un admirabil ecorşeu de anatomie făcut de Brâncuşi sub conducerea
- Ж. é ·»■ . '
s-a păstrat in care s-a răspîr
muri si aceasta se poate
Ж w 1
un

profesorului de anatomie dr. Gerota, mare profesor al şcolii acesteia. Ceea ce este important de amintit, m această perioadă a lui, este prietenia ce a existat mijlocul unei serii de artişti - s-ar putea spune sub conducerea lui Brâncuşi, care avea darul /7: îfl .5 . să se facă iubit şi stimat Artiştii colegi ai iflui Brâncuşi sînt cei ce au înfiinţat mai tîrziu Societatea Tinerimea urirtiid, cuie a ci/ul o mare contribuim în dezvoltarea ariei
de artisti tineri încearcă astăzi să drumurile luminate ce el.
■*· · a' âL, M · ■
Brâncuşi a trăit si a
Ж-
dărnicie, dragoste şi
îti arta îoK
Opera lui ka ridicat pe ce e mai îft&lte CUÎftll
ale spiritualităţii umane fi universale^* * -J

B RÃ N G U Şl ORGANIZAREA

MODERNA a spațiului
® a° a ···-·.*· л l.M-
·..spațiul, o

m
< Ulii .|< ,i и UHI O Iul afta ц ·. i n <jni и i u i din
<ирй SC&
И ■ i m ■, < I 11 Vж If. Ulii (Ї ui lu HUI. d.ifêlc Hi
IIJiHd Ifil
1 |Ї m pi C in , ι icpiiн г« jf Svp.v mimi. ■ c&rufa t se
í Шйй*!
' V 4? « - i чIII\ ci ih <
11 U < O '
I rulli ' <

да ÈBW mior le (a
X m... , Λ,».»-,, m perinei tare.

I S cbst se rinite tou dia stmcturìie» <Bt for* ÊIЙVitti «ийчH «Mb' *
**I I * :l ■ .
4*Й* «C® Л'·*·** *** e Ш
«да ШШ ЬMM. O» «··* * йй,'»*ий
1Эдав ЙймЙИМЙЯИЬ шЛ-'Л-к ? multiplei·*
r

■s sa ЛЬ"
ЫH cw яирпЖй Ænœto ¿· !
Г
к ч.

• ШIVICШB* №cшгшM«
ИТ!
ți mai 1

Kìì
ИM
e:
rf»
.. e m a i
■ poem..
<3.U
'urnii i mobile ío
mi ri co te -.qui
I
spune / ma'*e între staiic si dma mic /"me mișcare <1 imobilitate,
intredurată o e'eгтптe se produce .cibi1 prin modi-■m m. e mrmelor
o .oida'e. La Leonardo da m viziunea arhitectonic-geometrivă ч mul se
orgmiiz.. prin delimitările ■i formelor euclidiene, închide, Fu amida,
'gao, dar în într-o culmă
I
î 1 (
, (
■ I ' UI. 1 1 1U I ' ' 1 к .lll|
1)· i I ! (■ {li 'Il Fili

I

flăfWo,
даН» teagl mW й*Ф *■
♦пнчШд MrÜatt.' ♦·- ДОВД Iwtad
ММ«ра 4№ 191 (Λ * НМ ІЙЙ» Мш w m
iШЙI îfrtî

"O’
идададасйбевг
cuprindă, '■'’· '-и ' sim'mc ■'   ‘   '
o geomem e ' .
ч. "
STRUCTURI
LA BRÂNCUȘ
гл

π
I
i
cu
a
4
Iи* W* H
4 ’ I 1 t

dihítmi
AtìSitìH
cuíénsde
¡ Nu atîî тa
tițilefîz» lucrările
masmau. lumina cen dewne ₽i$
culmintad c
iltmpüne,
i «¿fiul
prin svieni
ritatea ritmi ' (. I v
L<
?: {uratul . ta c
m
?
Ì 4

Tn

_

3
)
T U SI ПIГПIC diri c
ÌJJ
pamba si aie
O
doni e eme
4 . 4
noua /iziune
- r < (" i ' ‘ r r S · .· J " 1 or
1 r 1 >
Pagar y într-un .are reînnomd /iziunea asu-Dommșoaro Popan/ nu este >entru totdeauna. Trebuie și sá regăsim diferența, identice Brâncusi mtro-
I
de /anatie, care are ca bogăție a percepției. O rie si reciprocă punere in Сери/ de cop// în lemn >e in/izibil, și ovalul de ni lordumi lumii (1920). sculpturile ca figuri vercepe un joc de
Citeodată este /orba de o schimbare Una /izi-bilă în dispoziția generală : între două forogi afii succesi/e una sau două opere sînî ușor deplasate și spațiul «compus >> al atelierului apare modificat. Alteori schimbarea este obținură nu actionînd asupra subiectului, ri arupra clișeului însusi. Brâncusi obține astfel o inversare în f ·
»
spațiu, o înlocuire umbră/lurninâ ioiografiind un negativ inversat. Mai mult, uneori trebuie pn /¡tă cu atenție o serie de fotografii pentru a realiza că Brâncusi face să alterneze sistematic unul sau altul dintre elemente, rnen-ținînd un unghi de vedere identic: astfel intră în scenă, succesiv, o pasăre de marmură albă, apoi o pasăre de bronz polisat, în același loc și pe același soclu, în timp ce iluminarea variază, lumina plină a miezului zilei penii u pasărea albă, noaptea pentì u pasarea de bronz strălucitoare. [.] MARIELLE ’IABARI
(IO /f'/iiCOf
r 1 4 t r / , ,
ur 'p i * i < . i 1 U
tut i și detașare, ei ri indisolubila unitare. vieții și depășirii Se insistí de obicei, meniul ino.ator, de lui Brâncusi, asupr se reține aici .ispee:

«KUGACIUNI Л» Șl SEMNIl к in (ψι кд i ui ntank l IU
11 H I «I

brâncuși la tìrgu-jiu»
Sub auspiciile luì Brìtìsh Councìl, in ziua de 15 septembre, odatd cu deschiderea lucrdrilor sesiunii setto-ț "¿e nternaționale « Brâneus» în arta secolului XX», s-o deschis, la Biblioteca Academiei R.S.R.. expoziția de fotografii «Brâncuși la Tìrgu-liu».

Realizatorul — Sean Hudson — a operat asu-pra lucrărilor cu un spirit de remarcabilă rigoare și echitate. Evitînd efectele inutile — spectaculosul și grandilocvența îndrăgite de unii fotografi — el a încercat să fixeze pe peliculă monumentalitatea intimă a ansamblului de la Tîrgu-Jiu. dimensiunea lui profund umană. Intermediarizînd între noi și OPERĂ cu probitate și reținere premeditate, el adoptă față de lucrări o atitudine aparent neutrală, în fond de respect și sfiiciune față de statutul ontologic al cunoscutului trinom brâncușian.
Un examen pasionat al Coloanei, Mesei și Porții în toate anotimpurile, cercetarea îndelungă care exclude amatorismul, capacitatea de a intra în dialog cu opera fără a-i aliena mesajul — iată ce a tutelat reușita mireprinderii lui Sean Hudson, încorporarea discretă a temporalității. a poeziei perindării sezoanelor (Coloana, Masa, Poarta iarna, primăvara, vara, toamna), înregistrarea foșnetului singurătății operelor sau a relației monument-om ferește imaginea de răceala simple, fotografii documentare. Ne sînt revelate lucrările în funcție de lumina orei, de unghiul de vedere, de apropierea sau de părtarea aparatului, de punerea în dialog cu vegetația sau cerul. Fotografiile lui Sean Hudson ne Invită să privim ansamblul de hi Tîrgu-jiu cu atenție dilatată, cu o concentrare care îmbogățește reprezentarea noastră despre ansamblul de la Tîrgu-Jlu<
OLGA HUȘNLAG

EXPOZIȚIA BRÂNCUȘI, DUISBURG

Este fără îndoială semnificativ să constati că într-o tară care a dat un critic ca Wilhelm Hausensteim capabil să întrevadă printre cei dinții valoarea excepțională a lui Brâncuși, marele sculptor român a rămas la un secol după nașterea sa — încă prea puțin cunoscut. Faptul se datorește in primul rînd condițiilor vitrege care s-au abătut asupra Gei maniei după 1933, o dată cu venirea la putere a regimului nazist, pentru care Brâncuși a fost un reprezentant al așa numitei arte degenerate (entórtete Kunst)» se datorește însă de ase-menea — așa cum susțin azi în Republica Federală. Germania unii dintre exegeții lui Brâncuși1 — contrarietății cvasi generale trezite în conștiința critică germană a deceniului imediat următor primului război mondial, de un radicalism artistic ce apărea împins prea departe adepților tradiției și nu îndeajuns de absolut promotorilor tinerei arte abstracte de categoria Kandinski, Pevsner, Mondrian. Muzeul Lehmbruck. din Duisburg» în frunte cu inimosul sau director, istoricul și criticul de artă Dr. Siegfried Saizmann, și-a propus să înlăture consecințele nefaste care au stat pînă acum în calea unei mai largi popularizări în Germania a creației sculptorului. Artistul pe care Wilhem Hausenstein îl considera încă în 1913 ca pe « unul dintre cele mai interesante spirite ale noii sculpturi a avut astfel parte, pentru prima oara pe solul german, de o expoziție. SÈ iată că tocmai ceea ce apărea acum o jumătate de veac ca o nehotărîre, ca o oscilație între forma epurată de orice aluzie la realitate și forma în continuare legată de conținutul aceleiași realități, devine in prezent temeiul receptării și pătrunderii în profunzime a creației lui Brâncuși.
« Cine înțelege sculpturile lui Brâncuși pipă-indu-le — scrie cronicarul artistic al importantului ziar vest-german Die Welts — simte nemijlocit că aico este vorba de forme vii, purificate, definitive, iar nu de abstracții geometrice. Căci prin aceasta se deosebește Brâncuși de artiștii revoluționari ai epocii sale cum ar fi de pildă Mondrian. cu care manifestă în comun tendința către extrema puritate și armonie a formelor. în timp ce Mondrian reduce pictura la Ionii și suprafețe geometrice. Brâncuși aduce sculptura înapoi la o formă generală,

organică, arhetipală, care înseamnă mai mult decît figuri stereometrice. mai mult chiar decît simboluri, și anume, semne de expresie elementare ale unei existențe vii. naturale, semne limpezi și eterne precum arhaicele figuri de idoli ale Cicladelor, cu care sculpturile lui Brâncuși se înrudesc în esență » Dincolo de mîndria de a poseda celebra lucrare Negresa bfondd (una din cele numai patru opere de Brâncuși aflate azi în muzeele germane, celelalte trei fiind păstrate la Mannheim» Hamburg și în Berlinul occidental), există un motiv special pentru care tocmai muzeul dm Duisburg s a dedicat cauzei brâncușiene : relația dintre Brâncuși și lehmbruck. marele
Mα il 4M, Wb RàJu м n κ rv .
I \,íι £ г .sJer ' < ' ' Qtfeifve expoziția BrdncușK De
± «H. Λ
sculptor german de la începutul veacului, relație pusă în lumină de istoriografia de artă germană mai întii in 1922, apoi cu decenii mai tîrziu, în 1955, fără ca pînă la actuala expoziție problema să fi fost cercetată vreodată în toate implicațiile ei. Deși am greși afirmînd că această relație a constituit pivotul central în jurul căruia a fost organizată expoziția, nu putem totuși să trecem cu vederea importanța pe care a jucat-o ca factor de interes major în orezentarea ei. A constituit o exemplară demonstrație de metodă și probitate științifică, și a oferit totodată o bază necesară unei viitoare discuții, expunerea alături a acelor opere de Brâncuși și de Lehmbruck care — interpre-tativsau numai tematic — creează terenul prielnic de apropiere și comparație. Acestea fiind spuse, accentul principal al expoziției ramine cel pus pe opera lui Brâncuși în ansamblul ei și pe ceea ce îi este esențial. Trebuie chiar să admirăm, ca însemnînd un adevăr tur de forță, rezultatul obținut de dr. Saizmann. El a reușit, dispunînd de relativ puține lucrări (14 sculpturi și 8 desene), să ofere despre Brâncuși o imagine foarte reprezentativă, în trei săli vaste si luminoase, beneficiind cu generozitate de spațiu, au putut fi văzute printre altele : Sărutul ((Hamburg. Kunsthalle), Muza adormită (Paris, Muzeul de artă modernă), Danaidă (Winterthur, Muzeul de artă). Coloana fără sfirșit (Paris, Muzeul de artă modernă). Primul strigăt (New York, col. Harold Diamond), Pasărea de aur (Minneapolis, Institutul de artă), Cop (Sao Paolo, col. Yolanda Penteado), Negresa blondă (Duisburg. Muzeul Lehmbruck), Pește/e (Mannheim, Kunsthalle), Cocoșul (Paris, Muzeul de artă modernă). Pasăre în spațiu (Berlinul occidental, Galeria Națională), dimpreună cu un șir de desene printre care Cap de femeie (Zollikon, col. Dr. A. Bechtler), Nud (Zurich, col. particulară), Vacă (Paris, col. Colomba Voronca).

Un asemenea mănunchi de opere constituie omagiul cel mai valoros pe care expoziția i-l putea aduce sculptorului. La aceasta se adaugă, ca o contribuție esențială, modul foarte adecvat al expunerii, care a asigurat fiecărei opere cadrul, lumina și spațiul nece-sai, deosebit de nevoile întregului ansamblu (Muzeul Lehmbruck este instalat într-o clădire nouă, cu totul modernă» adaptată cerințelor sale specifice). Panouri cu fotografii după ansamblul arhitectural de la Tîrgu Jiu au dat numet oșilor vizitatori posibilitatea să-și facă o idee despre cea mai importantă creație monumentală a sculptorului. Un catalog ilustrat, editat în excelente condiții grafice, cupi înde, în afara evidenței lucrărilor, studii închinate lui Brâncuși de AL Istrati și Natalia umitrescu, Isamu Noguchi, Berto Lardera, Henry Moore. Norbert Kricke» Carola Gie-dion-Welcker. Barbu Brezianu. Mircea Deac. ’egiried' Saizmann» Sidney Geist, Ernst G. Gust., ki isztina Passuth, Angelika Arnoldi-Lme' RADU BOGDAN

« CIN TAREA ROMÂNIEI »

ARTA NAIVA ROMANEASCA

Des’ăș-ra^ea festivalului național «Cîntarea Româ-r ei» pri e^uiește nu numai o largă afirmare a aspirației către cultură a poporului nostru, dar și e ж i carea estetică a unor sensuri legate de înțe-egerea ^oPa'ităților fenomenului artistic, modalită* *^tre care se scrie și «arta naivă».

Descoperind cultura populară, secolul al ncaăsprezece ea a trăit una din marile lui reveat · Astízí, a distanță de un secol, lumea a-t st cà ^egâseste în fața artei naive același sentiment a surprizei, al revelației și, adoptînd-o, se ’-O'eaoa asupra originii și condiției sale. Adevărul care surpr-rde este că, pusă față-n față cu valorile arte c- te și cu propriile-ı valori consacrate, create de-a seco'elor, confruntată cu sistemele de irformare. cu modul de viață specific al civilizației moderne, cu a/aanșa diferitelor produse culturale ’n ce au e'e bun și prost, de la programele de popularizare științifică și artistică la romanul de ¿✓entumí sau la subproducțiile cinematografice — Cw'tura populară, hrănită de toate aceste noi reata* a continuat să producă valori, găsind forme adecvate ș« adaptindu-$e ca e/presie și preocupări no or necesități cu aceeași forță creatoare și siguranță Ar^a r¿ ¿¿ r,j € dec't un aspect cel mai spectacu-O-: t mu o re constituit al acestei arte populare, Cà’e p«r¿e! cu formele gíndirii și creației culte (din ¿ e căror prob eme se alimentează copios) își urmează certmol e< Pentru țările <u o cultură rurală (și o ✓.¿tă rurală) conservată mai aproape de tiparele ’ei µ in mai strinsi legătură cu ea, fenomenul c' r^ar i aceЛ'л nou tip de cultura populară e mai gc'era ¿:Л, rrai ir< presionan! prin cantitatea mani-{e tAr-!or și pnn comunicarea directă cu substanța îc/.u ✓> ¿ vecf tului univers de tradiții (de con-țmЛуп și forme^,

Г Cл7иI artiștilor ПдiVI (Ofiïâftl, iiumcfoasch· premii ot/br.jte ,i, cadrul festivalurilor internaționale, pre-zec> ;or in gaieru prestigioase, în studii de sinteză.

' ’u'vgii, · a п.o'г.eг.K; de referință, confirmă /a* ■'*'*· pe Cer* f Cu O artă populară pâs-

ı*·ΐα int·* t¿ ta funr ’ior,alitate spirituală șl sistem dr semne re! puțin in unele zor»e, o dă creației lor inoZa ac'asta >j un uf.i/ri. plastic si filosofic •oborind spre zor,·· foaile îndepărtate in timp îi cJ’-fpe '/глоги țărani, unu dintre ei ca Iun Mon foiruș S<u Ht ' ului 1'UfjU avif.d ift< a statutul de n.t-s’cij popuLfi, lupjf./iod piacili unei (omeri/i Oiiei·.- ronrietc Ajunși in mediul urban mulți pOaili. cq ei afes1 patrimoniu setret. laolaltă cu nostalgia după lumea Satului, după ntmuiih lui Spațiul» -f ’cii pofalr ;i cu ..иірм/a orașului. < U prospețimea ru f * fotmele lui i. -i Unt <>b .ei/ati rtu*md ta r,t o viziuni срл tt , dm lnțe< ιoí

despre pro’, ul intern de la un nediu de viața la â*tul Ca document uman, lucr ai He uno» ¿игдi (d /'ItsühJfu Lus и, lui //ήк CM M. A4/U<khij($. Aosilt N/гр, fon IJiță Hicodin, Stu/za

Eugenia Stànescu, remarcabile prin soluțiile plastice intuite pentru a rezolva fuziunea dintre două lumi, pot constitui obiectul unui serios studiu sociologic. Sentimentul naturii, trăită ca o condiție firească, de care creatorul nu se separă conștient; implicarea în spectacol, în sărbătoare cu dăruirea participantului pentru care ele funcționează ca semnificații; un sentiment al miracolului, resimțit ca necesitate cotidiană; familiaritatea cu fabulosul, îi disting pe acești artiști cărora noul mediu le oferă mai ales subiecte, o nouă cantitate de fapte, și le pune la îndemînă o sumă de elemente plastice ce se vor

integra — și unele și altele — unui cod moral și unui mod de figurare preexistente.
Atît în cazul artiștilor cu statut de meșteri populari cît și în cazul celor desprinși de mediul țărănesc, nu trebuie să ne imaginăm că ei ar păstra cu rigurozitate modul de figurare al vechii arte populare. Față de simbolismul ei abstract, de unitatea perfectă de conținut și formă, față de decorativismul ei lapidar și sistematic, pictura și sculptura acestor artiști par a se situa la mare distanță. Narativi, adesea pitorești, comentînd detalii și reconstituind din ele întregul lor univers cotidian, ei sînt, în mare măsură, tributari unor modele și prejudecăți estetice ce vin din altă sferă de cultură (această interferență de mobiluri, soluții și idei fiind o trăsătură caracteristică a artei naive); opera lor își păstrează, totuși, autentic în nivelele ei profunde, spiritul izvoarelor. Una din cele mai interesante personalități ale artei naive românești, Ion Stan Pdtraș, e autorul nu numai al unor mici basoreliefuri policrome ci al unei opere monumentale, « Cimitirul vesel » din Săpînța, operă revelatoare pentru un complex sistem mitic și ritual, legat de tradițiile funerare, de evoluția și fădăcimle lor arhaice. Pitorescul roman-document despre viața de la țară, reconstituit de scenele cele mai reprezentative din viața defunctului, pictate pe ciur ile mormintelor, dobîndește, prin profunzimea filosofică a hedonismului de origini străvechi, a familiarei continuități dintre viață și moarte, o dimensiune mai gravă decît cea aparentă de poveste cu haz sau de suita de imagini frumoase, locmai aici sta caracterul fascinant și deosebit al artistului care, la punia vedere. pic tează ospețe, perechi adulterine: muncile dmpului, scandaluri și țărani stînd la taitas Dinamismul compozițiilor și franchețea unor raporturi cromatice tranșante, precizia desenului — transpun plastic optimismul esențial al mediului pe care I reprezint! ai tistul.
A ciuiași fond al restituirii mitice, Uăgîndu și sub stanța dinți o lume de lapte și forme străvechi, cobo-Nad pma U nucleele pàgine ale tradițiilor noastre (integrate, lată îndoiala, înti un discurs nou, cu alt sens) îl apa! țin sculpturile тадііе lui Necu/u/ r' pu dm Urpești Convexe, robuste, avînd acel aer vnigmatic, místenos și stiăin al vechilor idoli. <oП. stiuiu din volume închise și compacte, masive în nuda dimensiunii©! reduse, sculpțunle lui Neculai
Popa au forța de a ne reveía, fără vreo intenție programatică, un univers obscur și îndepărtat vigoarea unei realități cotidiene firești.
O cu totul altă « motivare estetică» generează operele unor peisagiști legați de mediu' natura. , aJ căror atașament față de peisaj nu e decît o formă (contaminată de tradiții ale artei culte, cu nostalgia ei pentru edenicul naturii) de afirmare a vai ab tați; unui anume mod de viață. Subiectul artei unor creator ca Ion Nițâ-Nicodin, Gheorghe Cotieț. Robert Sa' o-cariu, Haralambie Simionescu, Ștefan Prede:aș este frumosul natural, și ambiția lor este de a-l recupera și imortaliza în cele mai mici detalii; fervoarea analitică dublată de atașamentul liric pentru subiect, apropie uneori, ca expresie, de pictura primitivilor germani și flamanzi. Fiecare detaliu floare, frunză, olan de acoperiș, pasăre) are o importanță egală cu a întregului, și acești naivi (care nu rareori măresc ilustrate sau reclame de pe cutiile de bomboane' intuiesc una din căile de a surprinde relația între multiplu și unic. între parte și întreg, și ne oferă cuceritor de simpla lor dialectică cu modestia și dezinvoltura celor ce nu se îndoiesc de adevărurile ce e sînt la îndemînă.

Viguros, intuind în culoare savoarea materiei. îndrăgostit de consistenţa obiectelor din jur, de bogăţia amănuntelor pe care peisajul le propune. Iert N :ú-Nicodin rămîne una dintre primele şi cele mai interesante « descoperiri » ale artei naive romaneşti. La antipod, delicat, iubind armoniile în gamă, cu griuri melancolice în care o pată de culoare vibrează neaşteptat. Gheorghe Cotlet evocă cu putere de convingere nordul Moldove». Colorist subtil, pictînd cu uitare de sine, cu o plăcere ce se transmite privitorului, lăsînd în tuşele libere amprenta propriei emoţii. Robert Scnpcariu reuşeşte să realizeze o atmosferă de linişte, de integrare în natură.
Vom vedea. în cazul unor artişti produşi de mediul urban, cum sentimentul naturii se transformă, cum prejudecăţi ale mediului şi reminiscenţe ale unor curente din arta cultă îşi lasă amprenta pe arta lor. Un Pavé/ biro, un Constantin Stdmcd, un Gheorghe Sturza sau un Constantin Endchescu. atunci cînd pictează peisaje, fie le populează cu scene de viaţă, fie le P'opun conştient ca pe un izvor de bucurie pierdut. ÎnCU ° SCe,U de pri,n p,an> tie ,e pipează
,■ J !d ,m^,ndre“ d,nP de evaziune nestinghe-ită. Hte interesant pentru critic, pentru socio-нЛ ,ι и 7 7ШогиI * reg^eascà aia re-•Ic xul Idealurilor semănătoriste. alături de prejudecăţi man tice, de leziduuri ale sistemelor publicitare contopite şi revitalizate de o forţa creatoare pozi-ье пнп.\ colera valabilitate artistică. Desigur, sînt j e4 aiv de intenţii, de procedee şi idealuri t specifice >i pentru producţiile kitsch. Nu putem nun·   ''c'mnalarea acestui fenomen fără a
funda ,   4p''0₽lerl1' frente si diferenţele
undamentale cu arta naivă.
< numen tipic pentru «cultura» secolului XX.
16
M
к nvmàrà printre elementele structurii sale S e\<riar?e>. juxtapunerea ce valori moraleşi estetice tota c-ferite si ce multe ori uzate, comoditatea de 5 fecturà. < transparenţa > datorita folosirii unor vechi cuceriri ce limbaj devenite prejudecăţi, flatarea sentimentelor extraestetice care nu sînt străine ace oт creaţii pe care le numim totuşi, pe bună dreptate, artistice, nici celor pe care le îndepărtăm decis c n riTipul culturii. O vocaţie artistică reală, un Ş ta'ent sensul capacităţii de figurare, al simţului cu orii şi compoziţiei, în fine, al capacităţii de a se 5 exprima plastic) autentic, fac din aceşti creatori 02 populari mesagerii unor aspiraţii şi idealuri şi ai unui r jst — care. în pofida condamnării lui, există — pe care le depăşesc, transformîndu-le în mobiliari pentru o operă viabilă.
Vom încerca să urmărim în configuraţia extrem de complexă a artei naive româneşti, exemplară prin bogăţia de posibilităţi pe care mediul de existenţă e oferă — tocmai această mutaţie <de motive şi formu ări înregistrată pe parcursul drumului, de la mediul rural la mediul urban, de la vechile aspiraţii a ce e c erate de noua civilizaţie şi noul mod de viaţă, interferenţa ce idealuri, zona deosebit de fertilă în care se plasează creaţia artiştilor ce înregistrează (prin propriul lor destin uman) această trecere, constituie fără îndoială unul dintre momentele deo
sebit ce interesante ale artei noastre naive.
Traine într-un mediu în care cultura şi civilizaţia rurală s-au păstrai mai puţin compact, interferîn-cu-se cu existenţa oraşului, un pictor dintr-un sat cin zona limitrofa a capitalei, Alexandru Savu, sur-pr nde ca problematică şi repertoriu plastic această nouă realitate. Devenit

mai permeabil la nou, mai deschis spre diversele contaminări culturale (ca procedee, nu ezită să se « inspire » și chiar să copieze motive, integrîndu-le însă într-un discurs plastic original), ei înregistrează pătrunderea er.tăa orașului în lumea ce primește, implicit, dimensiuni de basm, a satului. Orașul rămîne resimțit în această pictură ca un miraj artificial și natura, exuberantă, paradisiaca, plină de vitalitate, revine ca un ei 7-motiv al fericirii. Țesînd fundaluri mirifice, o vegetație între real și fantastic invadează scene cu construcții, șantiere navale, autostrăzi pe care circulă alături autobuze, camioane, călăreți în costume ce epocă, totul într-un discurs coerent și logic. în repartiția motivelor pe suprafață, în subtextul decorativ pe care îl regăsim în fiecare imagine, în opțiunile cromatice recunoaștem afinități cu arta populară cin zonă, plină de influențe orientale. încărcată de ornamente străine ce multe ori subiectului., motivate ce o nevoie interioară de fast, invocînd exoticul cu fami liar;taiea credulă și dezinvoltă a romanelor populare, pictura lui Alexandru Savu reușește să creeze un univers atemporal din întîmplările banale aïe existenței de fiecare zi.

Pentru Ion Mărie, muncitor la o fabrică modernă, noutatea coordonatelor de viață e mai tranșantă. El te situează în categoria populației care a părăsit satul instaîîndu-se definitiv la oraș. Sufletește, rămîne legat de lumea rurală și e încă sensibil la unele din fermele ei de cultură. Opera pictorului din Bacău e plină de prezența zgomotoasă și festivă a obiceiurilor de iarnă, de inepuizabila fantezie imagistică pusă în slujba unor ritualuri străvechi, care constituie încă, mai ales în Moldova, un spectacol de substanță Alături, apar în pictura lui teme ale vieții ce la periferia orașului, un oraș încă ingenuu, dispus să se Ducure în fața unor fermecătoare miracole de bilei, a trecerea urșilor, numerele acrobaților, camerele cu oglinzi pe care nici mașinile și utilajele fabricii, nici televizorul, nu le-au putut face demodate și pune în umbră. Bogata viață de distracții și necazuri a oamenilor simpli, un adevărat « Dincolo de barieră » în imagini e povestită de Ion Mărie, pictor cu remarcabile calități de colorist și desenator, înclina! spre pitoresc și grotesc deopotrivă, cu un fel de fervoare a cotidianului. El a pierdut acel sens al mdizării care in cazul lui Ion Stan Pătraș, Alexandru Savu sau Neculai Popa funcționează încă, recunoscînd în fecare fapt unicitatea arhetipului. Realitatea aceasta trecătoare, dinamică, fărimițată de cazuri individuale, epică, e deja pătrunsă de spiritul unei lumi de valori estetice și etice noi,

Ș* .¿ată-ne cu un pictor ca Emil Pavelescu în zonele meciului pur citadin. Pe de o parțe pasiunea aproape gazetărească pentru (aptul divers (pe care nu rareori : culege din coloanele ziarelor), dezinvoltura cu care circulă prin diferite medii, și le observă, reușind

să le surprindă trăsăturile particulare, de la pitorescul vieții de cartier la lumea artistică și literară, aparțin incontestabil spiritului citadin. Pe de altă parte dinamismul ritmului, datorat desenului și repartiției zonelor cromatice, organizarea suprafeței dintr-o orchestrare de detalii distincte, stereotipia unor forme (și a unor fizionomii), aglomerarea reperelor, traduc într-un mod coerent și pregnant structura vizuală a orașului.

Putem numi alături de Emil Pavelescu numeroși alți naivi pe care acest mediu i-a produs: Ștefan Debre-czeny, Ion Gh. Grîgorescu, loan Anderco, Victoria Bîrsan, Aurelia Vintila, Gheorghe Doja, Nicolae Savopol, Gheorghe Schultz, Cleopatra Protopopescu, Nicolae Vintila, Constantin Stanică, Gheorghe Sturza, Dumitru Godini, Vasile Filip. Fie că pictează

interioare, fie că rețin agitația străzii și înregistrează cu simțul critic al cronicarului de ziar, evenimentele zilei, el se întîlnesc în esența atitudinii de participare, de consumare a evenimentului, în celebrarea accidentalului, în absența dimensiunii mitice, care face loc unei acute conștiințe a prezentului. Un loc aparte ocupă printre acești pictori Gheorghe Mitrăchiță, al cărui procedeu «poetic» preferat e antiteza. Juxtapunerea realităților (retoric subliniate) ce aparțin trecutului și prezentului ne dă dimensiunea încrederii sale în transformarea pozitivă, a cultului său pentru progres. Efectele gîndite ca o argumentare polemică sînt subliniate, îngroșate cu un gust comic de bună factură.
Alături de acești comentatori entuziaști ai realităților contemporane trebuie să amintim autorii unor evocări istorice — romanticii, bataille-iștii, iubitorii de recuzită și «atmosferă» sau pur și simplu autorii de memorii în imagini. Pe pînzele lor evoluează întreaga istorie cu evenimentele tragice sau glorioase. Uneori aceste evenimente nu au datare nici ca recuzită, nici prin referire la un eveniment anume. Alteori ele ambiționează să reconstituie fapte precise și aflăm că autorul a parcurs volume întregi de istorie, că a petrecut zile întregi în muzeu, în ambiția unei reconstituiri cît mai « veridice ». Datorăm unor artiști ca Marin Văduva, Constantin Enăchescu, Gheorghe Mitrăchiță, Nicolae Savopol, Aurelia Vintilo, Octavian Scalco, Gheorghe Lăiniceanu, Anton Davidescu, Emil Pavelescu, o operă de reconstituire istorică făcută adeseori în absența prejudecăților despre adevărul istoric, cu aspirația spre legendă, cu fantezia și anecdoticul vechilor cîntece eroice (chiar atunci cînd artistul se bazează pe o documentare conștiincioasă). în aceste lucrări, ale căror inadvertențe și erori ne pot amuza, descoperim uneori preocupări plastice surprinzătoare, rezolvări intuitive ale unor complexe probleme de mișcare și de punere în pagină.
înainte de a încheia e Jocul să semnalăm problema unor artiști care, ca factură, ca mod de abordare a realității, se situează în zonele artei naive, dar care au asimilat o cultură plastică sistematică, parcurgînd școli și institute de artă. în cazul acestor artiști mai putem vorbi de naivitate?
Termenul în sine poate că nu e cel mai în măsură să definească fenomenul comentat. El s-a impus, pierind de la o înțelegere destul de limitată a acestui tip de artă populară, și punînd accentul pe una dintre calitățile considerate specifice — presupusa ingenuitate în reflectarea realității, Imediatețea reacției (care nu se poate pune la îndoială), presupusa absență a unor filtre culturale care să modifice imaginea realității. Or, am constatat, pe măsură ce am analizat diversele tipuri de opere de factură naivă, că nici un moment aceste modele culturale și prejudecăți dictate fie de o tradiție populară, fie de arta cultă, asimilate fragmentar nu sînt absente. Vorbind pe bună dreptate de prospețimea sensibilității, de intuiție în găsirea mijloacelor adecvate, de spontaneitatea exprimării, nu putem vorbi, însă^ ca în cazul artei copiilor, de inocență și , . , naivitate, Un riguros cod moral și etic ca și opțiunile legate de o nevoie de comunicare imediată, cu un public cu opțiuni dare spre opere cu dificultate minimă de lectură, trasează coordonatele unei arte care nu stă doar sub semnul candorii și pitorescului (nici una nici cealaltă nefiind, de altfel, categorii estetice). Dobîndirea unei culturi sistematice modifică în mod firesc și necesar universul artistului, deschi-zîndu-i perspective nu numai ca îmbogățire a mijloacelor de expresie dar și ca teren de creație și inovare și ca lecție despre

realitate Totuși, în cazul în care un artist a ajuns în contact cu această cultură sistematică într-un moment cînd sensibilitatea i-a fost deja formată pe tiparele unui anume univers estetic, cu o mare capacitate de modelare, și cînd atitudinea lui este deja cristalizată, mijloacele de expresie și posibilitățile dobîndite prin studiu se pot subsuma creației anterioare, adueîndu-i un plus de rigoare și virtuozitate. Un asemenea caz, de autenticitate neîndoielnică, este Ștefan Știrbu, absolvent al Institutului de arte plastice din București, dar format în contact cu arta populară din zona Tulcei; în peisajul natural și uman aparte de aici a rămas credincios opțiunii sale pentru o artă narativă, cu obsesia detaliului și atmosferei locale. Credem că atîta vreme cît această « naivitate» reflectă o atitudine, un crez al artistului, și nu o modă, o manieră, putem considera opera sa ca autentică (în măsura în care ea are valabilitate estetică). De altfel, în ce privește întreg fenomenul artei naive, numită în diverse interpretări și artă primitivă, artă insitică, trebuie să subliniem că ne aflăm în fața unui tip de atitudine față de realitate, în fața unui tip de adevăr artistic, șl nu în fața unei maniere artistice, a unei formule.

Arta naivă românească ridică o mare diversitate de probleme. Absența unor « școli » de artă naivă, cum se întîlnesc în cazul altor țări (ca Iugoslavia), în favoarea unei mari bogății de formulări personale, de mare originalitate, face din arta naivă românească un spectacol fascinant, dar și un subiect dificil de epuizat.

Cît despre destinul general al artei naive în raporturile ei cu arta cultă, căreia. îi aduce contrapunctul unei opinii populare, îi preia și-i asimilează parte din preocupări, ea propune, în acest secol cu obsesia culturii și specializării, în care dimensiunea filosofică și științifică devin condiție pentru obiectul de artă — o operă transparentă, cu adevăruri simple, în această relație arta cultă este cea care, investigînd universul exterior, creează « abstracțiile » cu care se operează în reducerea repertoriului inepuizabil al realității la imagini ordonate și posibil de stăpînit. și le asamblează într-un limbaj. Aici se nasc inovațiile, aici se sondează gustul și dramele omului contemporan.

Arta naivă nu creează și nu poate crea un stil, ea fiind juxtapunerea unor experiențe individuale. Comunicarea se face de la artistul naiv la realitate șj la modelul (sau suma de modele) cult, și prea rar (în cazul școlilor) de la artist naiv la artist naiv. De aceea nici nu putem vorbi de crearea unor stiluri naive sau a unui repertoriu de semne, ca în arta populară tradițională.

Arta naivă aspiră la condiția de fenomen de durată, pentì u că, de la o epocă la alta, oricît ar diferi struc-, realității culturale, rămîne perenă nevoia individualității de a se exprima și a comunica experiențe. In absența artei culte, această artă nu f.’aГ revela probabil calitățile, și în mare parte i-ar ipsi instrumentația. Ruptă din contextul sincronic al artei culte și din cel diacronic al artei populare, ea apare spectaculoasă dar stranie și. într-un fel, nemottvată. înțeleasă ca un fenomen necesar, ap tut ogK în contextul culturii contemporane, ea își aobmdește autentica și reala ei dimensiune.

ALEXANDRA TITU

H.

Г (cOi* ó. ION GH GRlGoiêSCUSApU' Nunt¿> M pàdurí'a de cimieri.' S-CONSTANTIN рмЛгыкс ’i / eÀsa/ Cu Inflorif. și sonde: i дi рлпд, i ¡ .

ibSc il bàlàlici dç la Podul inaiti d< NECU* MARK Co? : ï: VĂDUVĂ.·
23 August 19·|4, 10. ION
(«L R 0R/NA LUPASCU ÛEBRECZENY:

J
f l i ·
κ I 1 1

Este greu de găsit un domeniu sau un fragmentai vieții poporului român în care lemnul, arborele sau pădurea să nu te întîmpine cu graiul tăcut al obiectelor de tot felul, sau cu semnificațiile atribuite virtuților sale, rezultat al unei îndelungi convietuiri petrecute în spațiul carpato-pontic-danubian. Românii au trăit la adăpostul pădurii vreme de două mii de ani, pădurea fiindu-le lor nu numai o vastă acoperire strategică ci, în multe privințe, o sursă diversificată de trai, în poienile și ochiurile de pădure, mai mici sau mai mari, aflîndu-se nu numai așezările, case, acareturi și biserici, ci și locurile de agricultură, de creștere a animalelor, de răsădite a pomilor și vițelor, de stupărit, de pîndă a vînatului, de cioplire a lemnului, Se poate scrie o istorie a tuturor acestor îndeletniciri pornind de la uneltele și obiectele de lemn folosite

20
ΊΠ se Pc rc di ur tr
D at four
ΓΠί de
su
ΓΠί
iei
Ce
Rc un to oc
F
fei de nu de or
I
fus dìi Su
Λ in lui to ni< tu
ro no fe< dit îm la m
M in fol ce> op a s ret
1 me aju loc lun gaj cio de
urc văz mo din

în atîtea împrejurări ale vieții și ajungînd la sensurile încărcate de fiorul credințelor si al f r
poeziei, purtate de arborii dragi sufletului românesc:stejarul,bradul, mărul, teiul. Fiecare din aceștia dar și ceilalți, mulți, crescînd din și umbrind pămîntul strămoșesc, fac parte, cu trupul și cu duhul lor închipuit, din ceea ce s-a numit « civilizația românească a lemnului ».
r
Din trupul lor au fost durate adăposturile, atît de variate, pentru oameni și animale, au fost cioplite mobilele și nesfîrșita serie a uneltelor mărturisind geniu tehnic în cele mai neașteptate utilizări ale lemnului, iar duhul lor a rămas să sălăsluiască laolaltă cu
I sufletul poporului nostru și în primele segmente ale lumii vegetale, frunza și firul ierbii, dar și în totalitatea majestuoasă a Codrului, frate, din vremi imemoriale, cu Românul. Dincolo de istorie și tehnică, pe un alt plan al împlinirii, materiale și spirituale totodată, lemnul a intrat în conștiința poporului român și ca unul din purtătorii

preferați ai întruchipărilor artistice. Un univers de simțire exprimat în nobila materie a lemnului este ceea ce oferă privitorilor recent deschisa expoziție a Artei lemnului la români, organizată de Muzeul Satului.
De la poarta monumentală din Gorj pînă la tusele delicate maramureșene, în ordinea dimensiunilor, sau de la furca de cartofi din Suceava pînă la « tronul » de căruță din Ilfov, în ordinea funcționalității, se află acolo o lume de forme, de neistovită originalitate, topind într-o unitate organică supremă tehnica și arta, îndemnîndu-ne să găsim similitudini de esență între vechea artă populară românească dăinuind pînă aproape de zilele noastre și design-ul contemporan. O perfectă congruență a formei și scopului practic al diferitelor obiecte, o fericită îngemănare între forme și decor, sînt statornic întîlnite la toate obiectele cioplite, tăiate și crestate în lemn. Nimic gratuit, nimic «decorativ» în sine și pentru sine, ci totul gîndit ca să fie folosit, ca să fie « mînuit », să servească la ceva, inclusiv stîlpii și « undrelele » caselor, opere de sculptură, dar avînd rostul precis de a susține fruntarul, primii, și de a încheia pereții, cele de-al doilea. Uneori istoria sau moduri trecute de viață răzbat vremurile și ajung la noi, făcîndu-ne să simțim, prin mijlocirea unor bucăți de lemn, emoții ale unei lumi apuse: undreaua (variantă de stîlp angajat) unei « pimnițe » (crame) oltenești are cioplit, din aceeași bucată cu stîlpul, un fel de popic de care se agăța frîul calului celui ce urcase, poate pe timp de noapte, să nu fie văzut, în « dealul viilor » de pe hotarul satului moșnenesc, iar în căruța oamenilor de cîmpie, din marginea Bărăganului și a Burnasului
'¡S siliți la răstimpuri aproape ritmice să-și <£ încarce avutul și familia și să ia drumul uj codrului, se urca «tronul », un fel de lada de o zestre, dar avînd în secțiune verticală forma unui trapez, ca să încapă și să șadă între h¿ loitrele aplecate ale carului. Alteori ramura, g trunchiul sau rădăcina copacului sînt luate, ¿j am spune culese, din pădure și lăsate ca atare, cu forma lor genuină, găsindu-le o utilizare 2 adecvată ca intr-o problemă cu datele rezol-J vǎru așezate în ordine inversă; așa este cuierul gorjenesc făcut dintr-o ramură, siluetă ciudată, subțire și uscată, ca cine știe ce sculptură modernă; așa este și piua tăiată într-un nod, cu contorsiuni dramatice ale materiei amintmdu-ne de viziunea rodiniană. Formele, urmînd legea împlinirii perfecte a scopului pentru care a fost gîndită bucata de lemn cioplit, se depărtează alteori total de ce se poate întîlni în natura văzută, părînd a fi plăsmuiri ale unei alte lumi, dezvăluind chipuri nemaiîntîlnite pe pămînt, cum pare a Fi enorma palmă cu opt degete, groase, amenințătoare, neregulat așezate, dar care așa trebuiau cioplite ca să poată lua roadele pămîn-tului fără să le vatăme; din aburii aceleiași lumi a formelor fantastice, născute paradoxal din nevoia foarte pămîntească de a face ajutoare utile omului, se ridică și «ciochina» (capul) «tarniței» (șa de lemn), părînd a fi mai degrabă o vietate amfibie. Este afirmată în această lume a formelor uneltelor țărănești românești o puternică fantezie creatoare de opere de sine stătătoare, puțind figura, așa cum sînt, într-un muzeu al sculpturii moderne, puritatea volumelor esențializate ducîndu-ne gîndul, aproape fără voie, la acel mare meșter român, plecat în lume exact de aici, din lumea uneltelor țărănești a Gorju-lui și a României natale,
I
I
Alăturîndu-se funcționalității și formei, decorul obiectelor de lemn românești se constituie și el într-un sistem am spune rațional de

semme, îmbrâcînd volumele într-o haină transparentă, tocmai spre a nu împiedica graiul formelor. Semnele simple ale liniilor scrijelate, drepte și curbe, verticale, orizontale și oblice, formează un fel de rețea subliniind suprafețele importante, cele făcute să «ritimpine privirea, indicînd într-un fel ierarhia intimă a pieselor componente a unei piese de mobilier de pildă, sau partea esențială a unui obiect făcut dintr-o singură bucată, cum еלо, jpre exemplu, furca de tors. Denumirile acestor semne alcătuite din Imn sînt variate, schimbîndu-se uneori de la zonă la zonă semnif.cînd mai degrabă capacitatea poetică de re-creare prin limbaj a operei inițiale, de trasare a conturului prin scrijelară sau eres tare. Astfel « dintele de lup » sau «dintele

de fierăstrău », traducind posibile amintiri ancestrale sau atribute ale unei tehnici relativ tirili, nu sînt decît vocabule convenționale, nu peste tot admise ca atare, desem-nînd unghiul simplu repetat în șir continuu. Modalitatea tehnică de redare a unor astfel de «dinți de lup» este variată, uneori fă-cîndu-se pe nesimțite trecerea, sau venind dinspre, la alte motive, cum ar fi « șarpele » sau «frînghia», numiri diferite pentru semne analoâge în esență. Mai importante decît motivele ca atare. în acest stadiu incipient al reoertoriului motivistic, este însă combinația 1 lor în mereu schimbătoare compoziții ce ascultă, inexorabil, de regula fundamentală, mai sus evocată, a respectării formei și, prin ea. a funcționalității. Nesfîrșitele posibilități combinatorii ale acestor «semne» simple *ncă nu au fost studiate, obiectele de lemn românești oferind, din acest punct de vedere, o generoasă materie computerizabilă.

Urcînd pe scara complexității motivelor și pe cea a încărcăturii lor crescînde de înțelesuri, orizonturile înțelegerii artei popu-are ca si a mentalității comunităților •1 I ·
rurale străvechi se deschid într-un evantai at ngînd epoci și arii depărtate de cultură și ci·, izație, neliDsind firește niciodată rădă-• 1 ·
cm e autohtone înfipte în solul unei arhaice vetre de cunoaștere și artă, cea a spațiului arpato-pontic-danubian. Implicațiile profunde e im.or semne solare ca rozeta, de di-"erae tipuri, prezentă pe toate categoriile de obiecte cioplite în lemn, sau ale celor vizînd schematizarea imaginilor antropomorfe, nu pot scapa celui ce contemplează aceste obiecte, '¡e că este vorba de poarta și stîlpii marcînd ntrarea în spațiul apărat, sacru, al focului adăpostit de casă, fie că este vorba de lea-gănul purtînd plăpînda suflare a unei vieți ce rrepe sau de lada de zestre, semn al rotunjirii vieții,

Arta lemnului la români este un grai vorbin-du-ne nouă, celor de azi, trăind pe aceleași locuri de alita vreme, într-un fel pe care îl nțelegem ca fiind al nostru și prin aceasta гик ndu-se în planul înțelegerii și recunoașterii universale, ca orice operă de artă.

PAUL PETRESCU

i fbQftú dai di tlrjQi i'luiținQ'Gwji « Mndrvlv'' f< îq гои Q и tofjl J, din ţ>W(ia dt iu
4. йиIдрФГ fiutpijiiduf din Срнva МнаФvЬ ϋ.Гι tal CuH f difilli) lilffìUfd UV CVptH ·
^ •îq Cîû/j 7. ícpmu cu ¡.púiui tiu* di? íuurdutnu.
'Ĭ AíГιí,ϋí iг df (и Ü (ÛLÛ dp il H П pţ d 11

ûtùüHUrü Рогьолор, 9 ?4//p OopM Ííi /o/pн м dr íipld tf HiOw j/ ûl H pasti ■·>. 1U> V’iivlnijâ d<n beia»ι ;· Sl//p iifpU.il fu ÇppHilJ I/. bdlp IU %Ui0l # |i *U<CO»U»'V dt *o/м/П0 I I V Iddulû * < U ipHjpfV d H t hifvit V
'\iQd 14. 7/pqrt de eu; dit] /afa ЙЖгi. 15» Iиi0 ru *ш»pм din MdtgmÎfmw Sibiului; 16t « Jfun 1 dr fpiuld dni /dediti Щv/ 17. Ltc;i;ôn dm írúJíjuu dr Jat-A/da i<b iu/cd dui
/íóíâup^uícavo; 19. Spínifá d»n WhPUioh
*0. lí/rn/fâ dr Iernii diri definii-Лг‘.иtunpfi j . ZI f-ir.hu lopte dm Meseni-Juta Odfulut
ce fierăstrău », traducînd postbi ancestrale sau atribute ale unei tehnici reții, nu sînt decît vocabule conven-nu peste tot admise ca atare, desem-
le amintiri
••nd unghiul simplu repetat în șir continuu. Modalitatea tehnică de redare a unor astfel «dinți de lup» este variată, uneori fa-du-se pe nesimțite trecerea, sau venind c nspre. la alte moti\e. cum ar fi «șarpele » sau «frînghia». numiri diferite pentru semne analoage în esență. Mai importante decît motive e ca atare, în acest stadiu incipient al reoertoriülui motivistic, este însă combinația
» or în mereu schimbătoare compoziții ce ascu tă, nexorabil, de regula fundamentală, sus evocată, a respectării formei și, prin a TuncțîonalitățiL Nesfîrșitele posibilități combinatorii ale acestor «semne» simple ncă nu au fost studiate, obiectele de lemn românești oferind, din acest punct de vedere, o generoasă materie computerizabilă.
Urcnd pe scara complexității motivelor și oe cea a 'ncărcăturii lor crescînde de în-orizonturile înțelegerii artei popu-si a mentalității
• »

comunităților
I
rjraje străvechi se deschid într-un evantai ating‘nd epoci și arii depărtate de cultură și : izație, r.elipsind firește niciodată rădă-: ' e autohtone înfipte în solul unei arhaice ► etre ce cunoaștere și artă, cea a spațiului Daco-pontic-danubian. Implicațiile profunde ia.e unor semne solare ca rozeta, de di-г тег te tipuri, prezentă pe toate categoriile de ooiecte cioplite În iemn, sau ale celor vizînd schematizarea imaginilor antropomorfe, nu pot scapa ce ui ce contemplează aceste obiecte, 'ie că este vorba de poarta și stîlpii marcînd irtrarea în spațiul apărat, sacru, al focului adăpostit de casă, fie că este vorba de leagănul purtînd plăpînda suflare a unei vieți ce fcepe sau de lada de zestre, semn al rotunjirii vieții.
Ana lemnului la români este un grai vorbin-du-ne nouă, celor de azi, trăind pe aceleași ocuri de atîta vreme, într-un fel pe care îl înțelegem ca fiind al nostru și prin aceasta rididndu-se în planul înțelegerii și recunoașterii universale, ca orice operă de artă.
PAUL PETRESCU
* Undf^iv
Guiceo MкO Ovb · tumulò d^ iQpuc, du Sui liuncduufu» jlJiiiôíQlf íngf dhi
j (*{ ul vi tHuf U·
Iftiță din BrrUc|tr a mJt * |l * i tddu|d * CU Ipihdi* d li de Cdfu¡d din lOcáccu Hfu»
; 10,1 uftd pvniiu cutiofi dm
Mâ^uid fcntiu

•dCfiô dm lemn de stejar (jüfj
ût ia cote p · <ьл Gc/j; 7. Dctohu dm puuitu de fo
ţlUitma-Gcrj ; 4, GuldpiQf ftUlpClidOt d«n
5· Л’ий din Cûfb^fû Cofj; t, Сит dinpo *Uta-Ccfjt 79 Scaun cu ьрбіаг
din Sôlutu b
Ibi > a/ < porci Jli/p fCfpu/f CU COpifel
_ «brdntupcne^; U - - , Arad; 14. / ipore de coi dm]oio Vtance din
Mòtgìnimta Sibiului, 16» < Г^ол * l_ f7· Leogàn dm Sólciua de Jot-Alba
frdtdu{i*Succova; 19» Solniță dm 2Q· Tarni[d de lemn din Berberi-
Мсмата·*! iopte din Moifcni-Țara Oofului
к
0
« Amnar ь de Iq o cmd de lemn pe
V. Sillp ciupht in vilume de ¿ li). Vlfi<lni
17. Sillp

fltfcdìwcà la Ateneul Român (august) a retrospectivei legene Ștefan Dimitiesen, la 90 de ani de la nașterea artistului și la 60 de la prima sa expoziție personali deschis! cu Tonltza împreună la sala Ileana, repune In dkeutìe fructificarea în contemporaneitate a operei. NeînsoțitA (regretăm) de catalog, expunerea a avut meritul de a aduna laolaltă lucrări dispersate în colecții (ale muzeelor din lași și Cluj Napoca, de exemplu), simpla lor alăturare permițînd reliefarea știutelor relații dintre ele, sugerarea de relații noi, între diferitele genuri tradițional constituite abordate de artist, între diferitele etape de creație, între modalitățile de configurare a mesajului, între virtuțile expresive ale acestor modalități, chiar dacă expoziția nu-șl propune și nu duce la capăt un asemenea damers de cercetare și de valorizare a creației, Integrată or-ganic vieții noastre artistice dintre cele două războaie mondiale, opera Iul Dimltrescu, împlinită într-un răstimp relativ scurt, exprimă cîteva dintre direcțiile principale de dezvoltare a artei românești, a căror argumentare se bazează pe relația logică și dinamică dintre artă și complexul vieții sociale — direcții detectabile, în activitatea lui Dimltrescu, pe planul organizării vieții artistice, al învățămîntului artistic și, mai ales, al creației propriu-zise, al cărui aunct de pornire, bazat pe investigarea cu acut simț de observație a realității, îl constituie constant experiența de viața, destul de dură, a autorului. Membru fondator al Artei române (de reținut dintre obiectivele programului societății: dezvoltarea, răspîndirea, încurajarea artelor frumoase, a oricăror lucrări dr artă națională, ocrotirea monumentelor artistice,^ cercetarea izvoarelor de artă națională românească v. Petre Oprea, Societăți artistice bucatene), membru, apoi, al Grupului celor patru,
Dimltrescu, prin ceea ce a expus la saloanele onciale, la expozițiile Artei române, mai ales ale Grupului (recunoscute pentru ținuta lor), ca și prin numeroasele sale desene (începînd cu cele de artist atașat pe lîngă Marele cartier general al armatei în primul război — dintre care retrospectiva a cuprins o serie edificatoare), împlinește un crez artistic nobil, de o claritate tulburătoare, concretizarea lui fiind dusă « pînă la capătul posibilităților talentului » (Șirato). Artist al timpului său, fapt mărturisit de Marții de la Cașin (aparținînd aceleiași conștiințe sociale care se reflectă în paginile bune ale întunecării lui Cezar Petrescu); de Cina (ritual sobru, mai aproape de dramele pămîntului din proza lui Rebreanu sau, de mai tîrziu, a lui Pavel Dan, decît de programul se mănător ist); de Mama și copiii sau de Maternitate (realizînd ambele, în viziune diferită — a suprafeței și a

volumului — monumentalul, în aceleași condiții de pictură de șevalet), Dimitrescu se angajează la edificarea unui univers artistic, pe criteriul reprezentării, al cărui etalon se poate numi cbndiția umană într-o etapă dată a evoluției societății românești. Subiectele reprezentării (care foarte rar și nesemnificativ aproape păstrează notă de anecdotic) aparțin mai ales mediului rural (tipurile dobrogene nu sînt atît « pitorești », cît variante ale aceluiași spațiu social), căruia i se asociază, i se integrează, aș spune, lumea muncitorească a minerilor, și, cum era firesc pentru un artist implicat în viața culturală, aparțin uneori mediului intelectual al cetății (știute sînt portretele sale și calitățile acestora —în pictură și, deopotrivă, în desen). De la peisajul italian, pe care-l descoperă la începutul decen ului trei, la peisajul dobrogean care-l captează mai ales în ultimii ani de viață, se desfășoară spațiul generos al naturii, împlinind universul artistului, pe
care-l recepționăm astfel în plenitudine. în procesul de edificare a acestui univers, comunicările, la nivelul marilor personalități, pot fi pedeplin justificate, intre Dimitrescu, Tonitza, Șirato dar și Ressu, GhiațA, Pallady (Cisek surprinde, de exemplu, într-unul din peisajele italiene ale lui Dimitrescu, forța de evocare picturală — ritm linear, gamă cromatică surdinizatA, lumină filtrată — răsunînd într-un acord lin, întîlnit la noi « numai în unele realizări deosebit de subtile ale lui Pallady»), într-un asemenea sistem de relații, arta lui Dimitrescu exprimă personalitatea unui constructor pentru care atributul principal al obiectului estetic este forma. Formele, sînt, la Dimitrescu, cele ale reflectării realității. Ele se Întemeiază, însă, pe o geometrie interioară (la care, analiza le-ar putea reduce schematic) și care este concepută de artist. El ierarhizează distribuția elementelor componente ale acestei geometrii, stabilind relațiile dintre ele prin care se efectuează comunicarea, Culoarea și lumina sînt auxiliare ale formei, dozate și asociate în funcție de necesitățile ei de configurare. Astfel, formele nu depind de aerul din preajmă, de spațiul ce le înconjoară - după cum se poate observa în desfășurarea ritmică a unui peisaj cu orizonturi largi, ca și de distribuirea figurilor umane într-un portret colectiv ori într-o grupare compozițională amplă» De aici rezultă un hieratism al ansamblului imaginii (care nu contrazice dinamica interioară a alcătuirilor, nici viața reprezentărilor) și impune o permanență, o permanență constant umană și semnificativă ca aceea a columnei. MORIA HORSIA

■>

in il.: 1. Cașin, desen; 2, Mama și copiii, ulei; 3, Autoportret, ulei, 1927 ; 4. Peisaj la Balda, ulei

Opera grafică și picturală a lui Octav Gri-gorescu posedă capacitatea rară de «a pune în discuție ». de a acționa ca un factor optic «iritant», refuzîndu-se privitorului facil· Ea obligă totdeauna la relectură, la o parcurgere atentă a trasului grafic labirintic, stimulînd starea de interogație și reflexivitate.

Personala din septembrie, fără a marca o nouă etapă evolutivă, a avut importanța unei clarificatoare treceri în revistă, oferind momente disparate ale procesului său creator, o pluralitate de preocupări și tehnici, precizînd unele probleme mai vechi, reliefînd conturul unora mai noi.

Micile desene în laviu de tempera și tuș (care e/plicitează pertinent modul de constituire al limbajului, al demersului său plastic) fixează momente din explorarea unor procese psihice subliminale sau condensează concluziile meditației asupra a ceea ce am numi confruntarea ființei

umane cu « la difficulté d'être». Pictura în ulei (cu excepția lucrărilor intitulate «Grup de figuri» și « fn amurg ») comunică poziția lui Octav Grigo-rescu vis-à-vis de tema istorică.
Desenele se pot departaja în trei mari categorii : structuri abstracte, articulate princon-trapunerea unor elemente geometrice cu o scriitură mai liberă (v. «Torme contradictorii»); imagmi-semn care se constituie prin emergența dmtr-o nebuloasă de laviu a unui indicator grafic tensional, a unui semn fatidic (v. «Literă» sau «Flaut»); irnagin¡-fabulă,
organizate prin dispoziția în diverse scheme a unor figuri (oameni, monștri, animale), cîndpmai evidențiate, cînd mai ocúltate de rețeaua unei liniaturi de extremă finețe. Viața plastică a suprafeței este intensificată de dialogul dintre scriitura grafică și pata de culoare. Laviul de tempera acoperă ca un văl fragil, ca o boare colorată scriitura — urmele grafice mai apăsate sau mai impalpabile lăsate de variațiile intensive ale fluxului memoriei. Suportul capătă transparența și misterul palimpsestului.
Aparent desene-dicteu, în realitate atent controlate, aceste imagini, de un complex sub-text conotativ, au totdeauna «adresă», o bogată pl u ri valen ță. Dispunerea într-o anume ordine a elementelor, stratificarea lor, corespunde atît unor necesități compoziționale, cît și unei polarizări morale. Citite de privitor, la prima lectură, ca relații poetice, ele descoperă, examenului prevenit, un substrat va-loi izator, un dialog maniheist, o încleștare a categofiiloi benefic-malefic («scheme/e mele de tfndire sînt investite cu valoare eticâ » declară artistul), Desenele lui Octav Grigorescu propun reveriei noastre doar cîteva enigmatice fragmente din care ea poate să reconstituie liber întregul, noima aventurilor sale interioare.
Alătui i de aceste imagini-flash, secvențe ale unei pasionante introspecții, Octav G rigo-lescu dezvoltă un ciclu inspirat din mitul Bi ancoveanului (artistul preferind realității
documentare, reci, realitatea legendei care reține trăsăturile esențiale ale personajului) sau scene deduse din istoria unui «oraș de dezastre» (Mateiu Caragiale). precum Bucureștiul fanariot al veacului 18. Compozițiile istorice par momente dintr-o frescă, fragmente pe care imaginația noastră le amplifică, le continuă. Atmosfera asociativă e vastă, implicațiile vizînd cînd climatul rinascentist. ambițiile și fastul de principe bizantin ale domnitorului, cînd elevația de simbol a comportamentului său în fața curții otomane. Tema e atacată complex, din interior, cu o intuiție vizionară a sensurilor și nivelelor multiple ale istoriei. Compoziția nu urmărește descripția, reconstituirea unei scene ci surprinderea haloului de semnificații spirituale. Evenimentul istoric se constituie în eveniment personal, artistul asumîndu-și rolul personajului, suprapunîndu-i-se. Istoria devine dimensiune a prezentului, participare gravă, iar «tema» strategìe a unei conștiințe ardente și responsabile. Căci de la imagmea-semn la imagmea-Brâncoveanu cieația lui Octav Grigorescu se înfățișează ca o dezbatere înalt etică, ca o sinteză poetică ce desfide purismul, o sinteză plastică ce in-tegiează tulburător procesele și problemele de conștiință.
OLGA BUȘNEAG
!v/ó*ÜJ Yhjd U<!? /Ч’ 2' Ev^oro II, ulei po pfrizd.
pln/¿ I9/6 ulvl |4' ρίπζΰ· 4, Amurvh ulei pe

«Totul
este,

mai alea în artă, teorie dezvoltată si r aplicată
în contact cu natura».
CÉZANNE
Ger _ Грыг* pare з fi fost mai mult o
j cocer re ^rmir-o muncă obstinată decit un dar
B. TíZZXIΓϋI·
-ечгг-’" -= гере’-зie la Sa'cêneie oficiale și insuccesele ’îZă ce C-C r l-au făcut pe ei însuși să se îndoiască ce său: <?j'ai cheveux el barbe plus longs
<зие т laceri >, scrie el îa un moment dat. fără să 'cetece г căuta, cu o logică implacabila și cu o răb-cart rárã   perfecționarea exprimării pías-
i ice.
Căutăr. e sa e proprii au coincis tu cele ale impresio-ce care s-a desprins ce la începui. Cézanne «c^rsse pe Courbet v pe Manei ia Salonul refuza-: lor c r. 1&&3 Aprecia pe Pistare, care era mai în «’rst® cec't el, .ar cu Renoir, Mone! și Bazille a ^crat în « pìein a ir » în împrejurimile Parisului. E? căuta nsà o anumrtã ordine a elementelor plastee ccr-iir Jnd sa elaboreze ín atelier tablourile începute în naturi.
A e#pwS pentru prima dată în Ί874. la 35 de am, la ç^-ma expoid e ¿ <mpres*onișîdor. împreună cu Morsei.. -enc-', Pjssaro, S<sley și Degas.
'■o-ede-'e cercetirjicf ic-'e au venit tîniu, râminînd un oe’rțe^s p’r.a către ifîrptul vieții Apărătorul său ce m.a, că Cutos. Emile Zo<a, nu a cunoscut nici *.* ¿mporw-U descoperiri lor taie, transpunlndu I In renanul Oeuvre în tipu! artistului ratat Descoperea lui Cézanne a așteptai anu taie au precedat și au urmat îndeaproape moartea, intre 4899 și 1907 (a trăit între 1839 µ 1906)
Eypozjți· e Cézanne orge-mzate din 1907 pìnà in 4926 și jmeroaseie articole sente cu acest prilej
au reliefat valoarea descoperirilor « Maestrului solitar din Aix », găsind în opera sa direcțiile artistice cele mai importante ale începutului secolului XX. Grupul Nabis, cu teoreticianul său Maurice Denis» a atras atenția asupra lui, apoi Fauvii cu Matisse, care se socoteau descendenții lui direcți.
Cubismul dintre 1807 și 1914 cu Picasso, Braque, Juan Gris și Fernand Léger au justificat arta lor ca o dezvoltare a unora din realizările și afirmațiile lui Cézanne.
«Nu se poate insista îndeajuns, spune A. Lhote, asupra eliberării de către Cézanne a picturii franceze. Trebuie să mărturisim că nu este nimic, din ceea ce s a încercat în acești 20 de ani, care să nu găsească în Cézanne punctul de plecare și uneori soluția anticipată . , dreptul pictorului de a dispune liber de obiecte pentru a reconstitui și a face sensibile arhiteciurile mentale născute din senzația sa» (A. Lhote: L'enseignement de Cézanne, 1920).
Deși căutările lui Cézanne au avut obiective precise și o logică strînsă. în practică « teoria » artei sale a rămas să fie reconstituită din puține, și nu totdeauna foarte clare, mărturii sau fragmente de scrisori Pentru arest motiv, arta sa a putut fi luată ca referință de mișcări artistice cu tendințe foarte diferite. Operele lui Cézanne anterioare anului 1870 arată influențele impreșionlștilor pe care-ı frecventa: Monet, Renoir. Raziile O împăslare mai mare, datorită folosirii tehnicii cuțitului, și urmele unei execuții laborioase a cercetătorului neobosit al lormeloi și arhitecturii lor, distingeau totuși lucra iile sale du cele ale impresioruștilor.

Retragerea sa în 1880 la Aix și solitudinea căutată au fost favorabile meditațiilor sale plastice și realizării pînzelor celor mai importante, capodoperele de maturitate dintre 1885 și 1895, în mare parte peisaje.
Cézanne constructorul este poate denumirea cea mai potrivită, atribuită pentru căutările sale opuse impresionismului, care dematerializase lucrurile și contopise formele într-o reverberație de lumină, obținută printr-o participare strict senzorială la spectacolul naturii.
în impresionism artistul este esențial « un cec », cum s-a spus despre Monet, considerat a fi lipsit de facultatea organizării spirituale a vizibilului. « în pictură mărturisește Cézanne — există două luci ui i: ochiul și creierul. Ambele trebuie să se ajute, rebuie să lucram la dezvoltarea lor mutuală: penti u ochi, prin viziunea asupra naturii, pentru creier, prin ogica senzațiilor organizate, care dau mijlocul de expresie» (Ch. Riviere).
Experiența impresionistă îi arătase că « la lumière _evoie la foi me . , . la lumière mange la couleur». De aceea principala căutare a lui Cézanne a fost legăsirea consistenței formei și totodată a arhitec-ui и vo urnelor în spațiul tabloului, fără să renunțe C,^'SU luminii-cиioare a impresioniștilor.
cn iu pictorii clar-obscurului, volumul este dat
\a (?"le de ,Jumină $· umbră. Trebuia găsit mij-Л\ь > \ d niodela cu ajutorul culorii. în lumina c· uum, îndeosebi în naturile moarte cu gratui-4tului lor, Cézanne a urmărit perfecțio-\ P,ocet*eului tehnic de a sugera volumul ' ' mida, înlocuind lumina prin tonurile calde
!

și umbra prin tonurile reci, duse la gradul de intensitate maximă, cu suprimarea tonului local, Modelajului prin clar-obscur Cézanne îi opune « modulația » prin tonurile calde și reci: «Cézanne este regele modulației sau al artei de a așeza volumele unele înapoia altora printr-o serie de tușe diferite, mer-gind de la oranj la roz și la galben în lumină, la verde și violet în semi-tentă și bleu clar în umbră, toate aceste tușe fiind aproape egale ca valoare, adică situate la același nivel pe scara care merge de la alb (a negru » (A. Lhote: Traité de la figure). Este o exprimare în gama tentelor, nu în aceea tradițională a tonului: « il faut arriver a modeler avec la couleur» spunea Cézanne, atrâgînd atenția că în măsura în care pictezi, în aceeași măsură și desenezi. Cu cît culoarea se armonizează, cu atît desenul se precizează. «Quand la couleur est à sa richesse, la forme est a sa plénitude » scria el lui Emile Bernard, adăugind: «Contrastele și raportul tonurilor, iată secretul desenului și al modelajului ». Pentru aceasta, o figură sau un obiect nu trebuie începute prin limitele lor ci de la centru, deoarece limitele și contururile sini date de culoare. « Intr o portocală, o bilă, un coș, există un punct culminant Ş* acest punct este totdeauna în ciuda efectului impresionant: lumină, umbră, senzație
cel mai apropiat de ochiul nostru» Pentru simplificarea formelor, geometria locul cel mai eficace: « Dați-rni voie să ce v-am spus să tratezi natura prin cilindru, sferă, con, totul redat în perspectivă astfel îneît fiecare parte a unui obiect,
efectului colorata
este mij vă repet scrie Cézanne lui Emile Bernard
transpunerii cuDiste, caic se introgoșie prin dislocarea formelor, pe care Cézanne
a unui plan să se îndrepte către un punct central; liniile paralele cu orizontul dau o întindere, adică o secțiune din natură, sau, dacă

preferați, din spectacolul pe care Pater omnipotens aeterne Deus îl desfășoară în fața ochilor noștri: liniile perpendiculare pe orizont dau adîncimea. Or, natura, pentru noi oamenii, se întinde mai mult în adîncime decît în suprafață, de unde necesitatea de a introduce, printre vibrațiile luminoase, reprezentate de roșuri și galbenuri, o cantitate suficientă de tonuri albăstrui, pentru ca să se simtă aerul ».
Tratarea naturii prin sferă, con și cilindru a fost tehnica esențială a cubismului, însă aceasta nu epuizează resursele transpunerii cubiste, caic se întregește mai ales
a practicat-o îndeosebi în peisaj. Opunîndu-se pulverizării formelor în lumină șl pierderii arhitecturii lor, în culoare, Cézanne a dorit «să facă din impresionism ceva solid, ca arta muzeelor». « Faire de l'impressionisme quelque chose de solido et de durable comme l'art des musées ». « Louvrul este o carte bună de con .uitat, dai care nu trebuie să fie decît un intermediai Obiectul real ți mimi nat al studiului care trebuie întreprins este tabloul plin de diversitate al naturii . După ce ați văzut pe mani maeștri ce poposesc acolo, trebuie să vă grăbiți sa ieșițl pentru a vă înviora, prin contactul cu natura, Instinctele, senzațiile artístico caro sălășluiesc In noi» (scrisoare către I milo Bernard).
« Refaire Poussin sui natine » își propunea Cézanne ca un ideal de* atins, pentru iniei pretai ea personală a naturii, lat nu pentru reîntoarcerea la o formulă
ordonatoare a priori, așa cum a înțeles greșit Emile Bernard. Poussin a trăit în perioada unei mari încrederi acordată primatului rațiunii asupra sensibilității și sentimentului. întruchipată de filosofia lui Descartes și tragediile lui Corneille. Raționalist el însuși. Poussin distingea două maniere de a vedea: « l'aspect», reprezentînd forma percepută de ochi, asemănătoare lucrului văzut, și « le prospect ». forma înțeleasă prin aportul gîndirii și cunoașterea aprofundată a realității văzute. Esențialul metodei exprimării sale constă în controlul și organizarea rațională a primelor impresii. în care emoția, și subiectivitatea poate produce confuzii. De aceea el reia adesea tablourile în noi versiuni, ameliorate prin efortul inteligenței în căutarea unui ideal de ordine șl claritate.
Ca și Poussin, Cézanne reia și el de nenumărate ori « un motiv ». cum sînt peisajele din Provence, cu Montagne Sainte-Victoire. ajungînd la monumentala și Impresionanta operă din 1904 1906 (Filadelfia), demnă de «panorama» orașului Toledo de El Greco*. Motivul omului era de asemenea scrutat cu încordată atenție. Pentru portretul lui Ambroise Vollard*. de pildă, l-a trebuit nu mai puțin de 100 de ședințe. Poussin, ia și întreaga generație a pictorilor contempo» am lui, a atribuit o însemnătate deosebită subiectului, eia, după Bernini, « un mare inventator de istorii». Dai Poussin a fost și un mare organizator al compoziției picturale.
* Ixponția dm Ìи.цшнмы de Amoroise Voli InlAtui.ii injustiția criticilor l.ița de Céxanne. atenuind l mizantropii vi »i »coțtndu«l din iiolarea phn! de dispreț.
organizați de Ambroise Voilaid, a I puțin
Аиггэвгхгег. Вета, 1830; 2. Natura moartă: 3. Tinàr сь vestă roșie: 4. Portret de fetiță; 5. //unte/e Sainte-Victoire
CEZANNE Șl DIALECTICA PICTURII

Ξ1 era neîntrecut în ’-eilizarea echilibrului între elo-c n-ța formelor și calitățile lor plastice, O geometrie secretă leagă toate formele și

mișcările personajelor fără să atenueze impresia verosimilului s naturaleții, Cézanne a cunoscut în Poussin un mare creator de ritmuri, iar astăzi cînd subiectul, povestirile », au încetat sã intereseze, operele sale continua să emoționeze prin perfecțiunea și armoni formelor, pnn echilibrul și balansul lor ritmic prin acordul și corespondența minunată a direc-t or în compoziție, Poussin mai oferea lui Cézanne <·. exemplul peisajului «construit» acordat cu caracterul istoriei imaginate prin trecerea asupra r.atur a unor atribute din măreția și grandoarea omului.
Pentru Cézanne elementele din natură, case, munți, arbori, împreună cu raporturile lor de distanță și ungh jri de vedere, alcătuiesc «un motiv», iar la un moment dat al evoluției și creșterii exigenței sale constructive (către 1881—1884), a găsit că peisajele provensale fac un motiv mai coherent decît acelea din împrejurimile Parisului.
« Am aici frumoase puncte de vedere — scrie el în 1ÊB3 din Estaque, însă acestea nu fac încă un motiv ». Motivul lui Cézanne este corespondentul fabulației ui Poussin, căci el face din tablou un scop în sine, o lume completă care se satisface formal. Tabloul este o arhitectură de forme și de tonuri, care nu are nevoie nici de fabulație, și nici nu este o analiză a momentului ca peisajul impresioniștilor. Seriile peisajelor sale nu au sensul «seriilor» lui Monet, care înregistrează lumina orelor zilei ci reprezintă căutarea unui echilibru absolut al unei picturi «pure», concepție care a avut o influență covîrșitoare asupra picturii contemporane lui și a urmașilor săi ime-diați și mai ales asupra acelor direcții ale picturii secolului XX, care au însemnat echivalentul «poeziei pure» a unui Mallarmé, Valéry sau Giraudoux, în tehnica compoziției tabloului, în care « motivul » are un rol preponderent, Cézanne intervine prin sinteze și analize, care urmăresc coherența construcției.
El simplifică formele tratîndu-le geometric, cum sînt « cuburile » caselor din peisaj și analizează disociind formele pentru găsirea acordului lor perfect.
Motivul este acela care îi sugerează ritmul formelor, repetiția lor cadențată, muzicală, și succesiunea planurilor în profunzime. Aceasta este sugerată prin alternanța tonurilor pe verticală, fără să fie imitată deschiderea spațiului în profunzime.
Punctele de vedere înalte în peisaj prilejuiesc vastitatea spectacolului, redus, prin modulația savantă, la cîteva direcții dominante. îndeosebi peisajele provensale din ultimii zece ani sînt mărturia unor tensiuni dramatice petrecute pe planul limbajului plastic.
în toate peisajele, Cézanne ocolește golul inexpresiv al cerului, fie suprimîndu-l complet, fie modulîn-du-l în aceeași intensitate tonală cu restul elementelor terenului.
Peisajele sale, construite prin modulația tonului în înălțime, au aceeași vastitate obținută prin jocul ecranelor în clar-obscur. a unui Patinir sau Cuyp. Mai mult, monumentalitatea peisajului lui Cézanne se constituie în absența omului, care devine tat măsura dimensiunilor și profunzimi'zr în peisajele lui Bruegel sau Poussin. In « zele» care l-au preocupat în ultimii umană introdusă în peisaj nu are un sens anerco®»*-ci unul pur formal, constructiv și tonal. De*orma. * anatomice și modificările proporțiilor, ca si e rect pozițiilor și mișcărilor, nu fac decît să aducă un ment de diversificare în spectacolul naturi , P participarea la ritmurile fundamentale a e compoziției peisajului și la bogăția coloritului baigneuses din 1898 — pod(1.   .   u7№" Rlad*·^^

Frum Prezenței omului* în ” Cézanne ests ia anti-Pi«ни-е’пеа Iог nu este intÎ°mpO2Îții,e lui Pousse reíLt Privite în Sara Ci una * f a ип^1г-ПіП8асі· 'ntreținindtU| U'áríl' e!e ?ir a ’’ Ace«tă a^eXed7ţnator med.Tru constă natu"lor Д0°2Лии întîi asup-jce-Sticla^e'nex?er'enţelor pÎti« alé^’c
’ntretJe darea₽ta ^stìnga nilor „ гч c* au alcătuit șervetului care o Pictorului eri-unde v¡ne aceastí^le de.r*zi‘n»,¡ pne*· (în pЛ? d,n Aix ? „ _ legendă a sfngăd» sa faculta»re,dat>ord), «Tor'E.ireabâ Ancré ¡.note el fixa vi»e de a vedea si d;n ai din extrac-c.nara Pentru 7f';"ea· Сеез « numead^eritatea ~ ia influent- transformiЛ £®nzație. Senzație
e multiple » ct_, ~a °biectelor stpose Slnt cleformații;e sensibile

30

Л1 лЧ
pe care e produc vecinătatea obiectelor, sau mișcarea 'or, întilnite mai de mult și mai puternic la un El Greco și prin care Cézanne a putut fi considerat « fiul său spiritual ». La ambii deformația poartă sensul unei acuități vizuale mărite sub imperiul emoției. Această interacțiune dialectică a fenomene or vizuale apare în special la vizionarii mari ai picturii, în perspectiva intelectuală a unui Ucello ca și în aceea sensibilă a lui Cézanne,
Desenul lui Cézanne nu numai că este corect ca semn ai sensibilității, dar atinge regiunile înalte ale unui mare stil, în care linia nu se supune cu fidelitate tuturor inflexiunilor conturului, ci reține semnificațiile lui esențiale, obținute prin modulațiile de mare f<nețe ale tonului, Acest desen găsește o asemănare de profunzime a modelului.
Figura umană a fost urmărită neîncetat de către Cézanne Din epoca de maturitate se cunosc 60 de portrete, în afară de cunoscutele sale autoportrete. Portretul lui '/allier, din 1904, al lui Gustave Geffroy dm 1895, Tînărul filosof din 1893, Portretul lui Paulin din 1892, Omul cu pipa din 1890, precum și unele mai timpurii: Madame Cézanne, 1887, portretele lui M. Choquet din 1885 și 1874 sînt cele mai cunoscute.
S-a spus că odată cu Cézanne omul a fost lipsit de semnificația sa umană « psihologică », devenind un «motiv» echivalent celorlalte motive oferite do natură. într-adevăr, portretele lui Cézanne sînt tratate în același spirit cu motivele obișnuite: simplificator, prin sferă, cilindru șl con, prin echl· valențele valorate ale tonurilor, și static, cu o mare
exigență constructivă și fără comunicarea privirilor. Fața și îmbrăcămintea sînt văzute cu același interes, iar corpul și membrele superioare nu sînt lipsite de unele disproporții, cum este brațul foarte lung al «Tînărului cu vestă roșie» (Le garçon au gilet rouge 1890 — 1895), după care Cézanne a pictat patru tablouri.
Statismul figurii și lipsa gesticulației au fost interpretate însă și ca semnele posibilităților expresive latente, atribuindu-se lui Cézanne puterea de a pătrunde sufletul, a unui Rembrandt
« Servitoarea lui Cézanne spune A. Lhote în loc să aducă supa sau să spele vasele, lasă să cadă grele ca două mere coapte mîinile sale savante în golul șorțului. în ziua în care publicul va fi primit educația care trebuie, el va adopta ca un fetiș artistic, ca o icoană și simbol suprem, servitoarea lui Cézanne» perfecta incarnație a trudei

oamenilor». Daci în aceste afirmații există o doză de exagerare, nu este mai puțin adevărat că, în autoportretele artistului, străbate ceva din sufletul lui neliniștit, bănuitor și nemulțumit. După Cézanne, «pictorul trebuie sa se teamă de spiritul literaturizam, care îl face atît de des să se îndepărteze de adevărata sa cale studiul concret al naturii pentru a pierde prea multă vreme în speculații abstracte ... ». « Literatul se exprimă prin abstracții, pe cînd pictorul își concretizează senzațiile și percepțiile prin desen și culoare. Nu poți fl niciodată prea scrupulos, nici prea sincer, nici prea supus naturii, dar ești mai mult sau mai puțin stăpln pe modelul tău și mai ales pe mijloacele tale de expresie. Să pătrunzi ceea ce
cit mai offici cu
Ea mărturisește crama
T
sohtaru! neînțeles, a fost o pcarti deschisa pentru vutor « No, am p<eca: toți ce * Cecínete'x aZ declarat Braque. Léger și acques \»i râspvu>-zînd unei anchete Гл Г-53. ^atsse V fami noe au pășit direct pe urmele iц>..
Interacțiunea mutuală a e ementei or, dtaìectjcx o «antică practicată - poncent și. ecn crac de Oη·~ пле constructorul k au atuns a urm art'st' ccnte-m-poran» o adevărata dey genre a 'aturu sou. q amm-lare totala fòrmeL Consecințe e ma¿ grave centra arta actuală a operei ca « motiv > a fai Cezatme a fost lipsa de motivație a fenomenului artiste, sccc*-tiț ca o puri delectare, dincolo de orice sens transcendenta! al opere, a Autism^ » și <estetismuh> au rost deviațiile extreme generate ce arta tai Cézanne, clasicul dialectician al picturii
GH. GHITÇSCJ
Cela
NEAMȚU-GRIGORAȘ
ATELİER
N.: 1941 iulie 16, la Ciurea-lași.
Studii: I.A.P. « N. Grigorescu», București, promoția 1966.
Din 1966 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1969 — București (Kalinderu); 1973 — București (Simeza); 1974 — lași (Cupola); 1976 — București (G.A.M.B.) Expoziții de grup: 1971 — București (Ateneul Român - Artă-industrie). Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1967 Utrecht; 1970 Varșovia, Moscova; 1971 - Roma; 1972 München; 1973 - Paris; 1974 Londra. Premii: 1974 - Premiul U.A.P, pentru prototip (acordat atelierului creație-proiectare, Fabrica de textile Dacia, București).
Adresa; București 7, str. Valea lalomiței 3, bloc D 22, tel. 77.75.91.
1. Coloanele umpului; 2. Jopuer.e, i. Corobit; 4. Dvera;
5. Drumuri; 6. Tapițerie; 7. Zmeu
34
1
f
In i7 /ucrâri de; 1. STOIMEN ^STOILOV (Bulgaria); 2. GCi A-GRIGORESCU (România); 3 JIRI SALAMOUN __ÇCehosJovcoa .. 4. INGRID OUSLAND (Norvegia); 5. PIEiER BRAi i INGA 'O/coca.
Ajunsà la ediția a șaptea - și continuitatea reprezintă astăzi o valoare — Bienala de artă grafică de ta Bcno s-a deschis anul acesta din nou pentru accesul și confruntarea cu publicul, concretizînd eforturile unui oraș industrial de provincie de a se afirma în domeniul public și astăzi putem spune cà Brno este un fel de capitală

internațională a grafismului de carte. Un exemplu stimulator! Este o ediție record — 407 autori reprezentînd 47 de
î TONE T SCHWARZOÍT
țări din toate continentele, și acesta un argument pentru cota Bienalei. Cum am mai anunțat în revistă. tematica de participare include ca sens director cartea și lumea ei de manifestări, iar ca posibilă ramificație, aspectul tipografic, deci o arie comună, «n care specializarea cea mai strictă poate apărea la lumina simezelor fără complexul minorului. Cum spune chiar comisarul general al Bienalei ’76, Jiri Hlusiõka. istoric și teoretician de artă, directorul Galeriei Morave din Brno, se pare că « grație unei formulări mai bine delimitate s-a reușit anul acesta să se obțină o proporție optimă intre lucrări ținînd de ilustrația de carte (numeroase, ce-i drept, la fecare ediție, cantitatea nereușind să impună semnul calității și al cercetării din domeniul dat — n.n.) și de alte discipline ale artelor grafice de carte ». S-a înțeles astfel că arta redacțională, grafismul ziarelor și revistelor, injust subestimate, joacă un rol important în dezvăluirea și democratizarea culturii plastice.
Mai este nevoie să spunem că acesta reprezintă un ideal înscris în programul Bienalei? Să o facem totuși, folosindu-ne de cuvintele comisarului general : « Valoarea ei decurge din faptul că expoziția este scena confruntării eforturilor creatoare ale
: ROM
$
» a

’*îwt men rvhlrr bn dc/e otel Kj heth ñ de
колvкшгпiic nwn IRICUWCI ICIКПСкСПЧ DOjlg |«f| du' SU hcl âllaMte
di.4‘T Je клЪлчкмгадiЬич «xh çejí ovcrkemcR
1E3Ч5Ь70T0
JVdl
ABCDEFGHIJKLMNOP
unor autori venind din țări diferite, mărturisind credo-un artistice și idealuri filosofice diferite. . . diferențe care nu diminuează ci, dimpotrivă, amplifică motivarea umană a operelor creatoare», juriul internațional, sub președinția pictorului Mdan t-legar. a decernat Marele premiu al Bienalei de la Bino 76 (« B» de aur și 20000 de coroane) iui Stoimen Stoilov din Bulgaria.
A decernat apoi, în cadrul categoriei « Cărți », medalia de aur lui SUnislav Kosenkov, U.R.5.S.; în cadrul categoriei « Reviste, periodice, ziare», medalia de aut lui Mimmo Castellano, Italia, iai la categoria « I ipografie » medalia de argint (cea de aur nu s-a decernat) lui Josef Tyfa din Cehoslovacia.
Numeroase alte medalii și premii au completat palmaresul citat în punctele lui de rezistență. I M.
I
36
CXГП tf a
• i«KnitMxlvMt4albton »M«ftrchmt *·<»« MiЬклИ bottini jbnid.wî lui к goal до н сидоп
IMM < Iernând A scttaiiil dan cvn çfWatfnd brck) aiUHiu» /ulto» *< N
iteli tw<1>.slT ,„ л, '«мкотм мд ι,*Λι Mh«.l4 h»ncn rbiwAre мл
ÛRSTUVWXYZ
w* .u-
.Í'*4 7° 0,c‘ '■v ·’<’««» IЧ Ч<4c>Ы»дч<·
, u >wtSwtj 4 n 0wtN<iițvi|

riELj -iLph_ibel“
4S ** « ‘
INFORMAȚII
CONFRUNTĂRI
INTERNATIONALE
П - B H X X A L E
IX ATIO X ALE
D I t A GRAVI RE
St K H 6 I ¿
1 9 7 o
BANSKÁ BA STRICA
Cri tina Cnnteanu, Lidia Mihã-ercu, Tomo Roată si Anton Poή usti .
Mar^neim 5i Heidelberg Horraría eme o prezență» (RocHce
Mannheim
Páspijíi/ind in/ibj'çiei domnului Peter BauJjacP, pir torn Viorel Mdl'glПC,Пi , Ion P.(CC,| >ι loi GíiPOr^hllJ ,IJ r-xpu , llilfo 4 sept embr i<- ■ i 13 « >(rнiiiьi ir, I i
Pe'e" ndu-se, totodată, a procese de industrializare a României si a dezvoltarea co'aborar
I internaționale m această di-
recție, autorul opmează cã < Daza industria românească are si-
tuație reati', favorabilă în .urne aceasta se datereste în bi ac măsură și drumurilor deschise ce arta românească. Artiștii rc-mâni care expun la Galeria B.. s back din Mannheim și-cu croit drum în Europa încă de nu t A Kunv reamintește diiioi or ge mani prezența <eloi rei orno în ioni Le numeroase ventre m ropeiic și extia europene la ma<
< lin MannIюни
' i I I I ‘ 111 d U Olí I
olii t'' I H » |l|i
1 11 ii i ni iik i p<* •I < I p I I I luí I , I I ■1 M 11 1U I I O 11 |
, I I' I H I lili,
I p · Í I I < I I < ■ Ion Itili Hi 1 111 ’ I I
expo itn mlei naționale a.p <
i lllld HI telul s iи к alitali o a i . ■·
loi ț 11 η ee de e\eriтч 1 ЧП 1
l· Ulii piu uni in í o 1 e< . i j Sue
Iii· Í h li 1 41 и ч a i η i, V нo i J ep
(it lu < 1 1 1 \ Ji i. j Í1 г '4 г . ч г 1 1
.Il 1 i dii 1 C ЧЧIII н\1 f CП Ì 11
il h . i < t » ■ < HIИ ц H (И 1 \ Ч1 1 1
H 1 Hl и a 1 o и < , 1.1 и 1 1
Ali ili 1 1 1 d 1 \p( ) 1 1 1 1 r . 1 1 i L i i
Invìi lidi 111 1 1 < ' p. M И d кU li
fl III P ' Í 11 i 1 H i i 1 1I 1 1 c
|JH lu i 1 1 ' 11 1 HiIC* 11 i 1 1. ’ » ' 1 j \ <
1 < I Í P 1 11 H J Ч ■ ! II , 1 i 1 1 ■ 1

I
I
J7

I wr«
'■’WO -i i .
CADRAN
Xranspa

en
CП
en.’.
IHfté, «*«* I hWtitor. «Steel ÿlttf înțelegere £
Zeiturp, ciiiei (C zeul de Uniunii mama < Mannheim alerei ea <
dignor i ardo Adrian
prezentarea uimitoare L ti· ă œ ad и· e o
cultuo
emani al depărtării, imule e borului , pune
imul.
ida unui univers plin gingășie -care Mar-nostalgie. Lune invita sa pe i
are o inii
intera -u ■. eea patriei constituie a '.uitum
ôb^r-gha Zacnfl
[■ ' i I . ip.il ea .r lemmi I. i t ■ n ? r c
prie I/ in< heie
I u.a rea această lume si
иГ
i e este propriu o < ai a', tei i tr-a nes ti este
I
arti ști[...]
varati ai unei asemenea x La 8 octombrie,
revenind
tul centra micind însă
• i (.aca d< Iu rul .
creț la
Ne aflăm de ■ implr itale și poate uni vermi dup giman unje-.te
• rai ilo a·’o tui pr. toi lum
t1 mont
n i i i are știe a <
I
ia de dr tanti a al păsărilor d creației sale
111 u I a i eda peisajul de ?‘ta constituie i încenut a fost i
'tei и ic Ion mblu
((ini
г Ne~ kai гa e\po .adou generos tenàri. AL. c'/Lt), anunță clono., ai
tr.tiloi plastici din K. atre Muzeul cie .и ta <
mmerie ai irma ï imite
vie maniré·.tâi i e ni ea m
ipr irosi toare a и nei ’e i resitie arti s ontribuție iim-urn er .ala
» ri ã V Dacă ore-
ЖМММНМММ■—i—

1 1 1' 1 loi 1 Í li 1 a i и I li 1 1 4 (I ” pi' 1 ’ 1
1
1 1 1 1 • 1 (Mii 1 1 . L 1 "1 1 1 1 (1
1 H 1 1 < t 1 \ 1 1 II
K l 1 1 1 l· 1 1 1 1 i i 1
' '1 ■' 1 1 1 i. 11 1 ■ i 1 (1 1 1
i te < < l
г \ d . i и h e il'
SIMEZE
VI
L armoniile n 1940 se * -e ".-Provence problema luminii.
imi-
г u L

lo oe ar-
I
; monumentului.
poziții cati.a străbătute de respecte materia sculpturală, < in
rămas fidel тоггп căreia artizanală
pentru
si
e din piatră,
bronz, Wotruba a propriei poetici con-arta este o operație
care impune respectul față de materie ca păstrătoare a ce or mai
ascunse secrete ale naturii.
Retrospectivă Hannach Hõch Pasionată de epoca dadaista, capitala
Franței, după prezentarea operei lui Picabia, oferă la Musee d'art
moderne de la viile de Pa-r is o retrospectivă Hannach Hóch,
reprezentantă de seamă a dadaismului bcrlinez. Selecția celor 190 de
lucrări cuprinde co
< I i 111111 * 11 Im 1 11 и 1 1 I i 11 I II '
I · M I Л [ )t I 1 H <Ί 1 doi • 1 (. 1. Inul |
ai mare cu a fi r m à u î ·
par ti-
Surpriz cît Ion impresionism de factură culară. Contrariul
impresionismului original de a exprima particularul fenomenului pictat
merg'ndu-se pină la nuanță — píetele sale c'ădesc torme e picturale în
afara determinației temporale, interesat numai de portretul formei
obiectuale. In a-.e-t sens, pînzelorsale le lipsește c rata, timpul
imaginii, í i nu participă decît ca o compo a culorii fiii pe care i-l
presión iști.

■
. 4
' к -, . Жг * t ‘ ■ / L'"®® «i 4 «
S rt
r—v V*
u í F b

г y s
fou
39
Dans ce numero:
La revue «Arta» vous présente les artistes roumains contemporains:
Octav Grigorescu
p- 26
Né le 22 mai 1933 à Bucarest. t
Études à l’institut d’arts plastiques» N. Grigorescu » de Bucarest
(1958). Débute en 1960 à I Exposition annuelle d’art graphique.
Expositions personnelles à Bucarest (196/, 19/1, 1972 1974, 1976);
Turin, Venise (1969); Rome, Milan, Bologne (1970); Padoue (1971);
Odorheiul Secuiesc (1972). t ,
Participe aux expositions d'art roumain organisées à Damas, Le Caire,
Alexandrie (1961); Londres (1966) ; New York, Frankfort, Montevideo,
Cologne, Budapest (1968); Tel Aviv, Tunis, Belgrade, Helsinki,
Alexandrie, Titograd (1969); Regensburg, Alexandrie (1970); Düsseldorf
(1971); La Haye, Cleveland, Boston, La Havane, New York (1972); Berlín
(R.D.A.), Moscou, Washington, Sao Paulo, Akron, Chicago, Santiago
(Chili), Buenos Aires, Montevideo, Brasilia; Sao Paulo, Lima, Curitiba
(1973); Québec, Caracas (1974).

Prend part aux expositions internationales ouvertes à New York (1965) ; Paris (Biennale des jeunes artistes — 1965) ; Tokyo (« Non-abstracta» — 1965) ; Leipzig (1965); Berlin («Intergrafïk» — 1967) ; Linz (1968) ; Venise (Biennale de 1968); Cagnes-sur-Mer (1969) ; Varsovie (1970) ; Edimbourg (1971) ; Lugano (1972).
Prix: 1966 — Prix «loan Andreescu» de Γ Académie de la République Socialiste de Roumanie ; 1969 — Grand Prix de l'Union des Arts Plastiques.
losif Constantin
p. 32
Né le 28 décembre 1932 à Daneș — Mureș.
Études à l’institut d’arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1961). Participe depuis 1961 aux Expositions officielles ainsi qu’à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles à Bucarest (1968, 1975). Participe à l’exposition d’art roumain ouverte à Moscou (1975) et à l’exposition internationale « Plastik und Blumen » de Berlin (1975).
Cela Neamțu Grigoraș
p. 34
Née le 16 juillet 1941 à Ciurea—Jassy.
Études à l'institut d’arts plastiques« N. Grigorescu » de Bucarest (1966). Participe depuis 1966 aux expositions officielles ainsi qu’à d’autres manifestations collectives. Expositions personnelles à Bucarest (1969, 1973, 1976) et Jassy (1974). Expositions en groupe: 1971 — Bucarest («Art-industrie»). Participe aux expositions d’art roumain organisées à l’étranger: 1967 — Utrecht ; 1970 — Varsovie, Moscou ; 1971 — Rome ; 1972 — Munich ; 1973 — Paris; 1974 — Londres.
Prix: 1974—Prix pour le prototype décerné par l’Union des arts plastiques à l’atelier de création de l’Usine textile «Dacia»,
Articles à signaler:
Une exposition d’art roumain contemporain
(Amelia Pavel)
p. 2
Passant en revue les problèmes d’organisation et de sélection des œuvres soulevés par l'exposition d’art
roumain contemporain ouverte au Musée ^rt de la République dans le courant de I annee, auteu précise que « l'idée de former un ensemble repré-sentatif à même d'esquisser les principales directions affirmées par le développement de la peinture et de la sculpture roumaines contemporaines » en fut le point de départ ; sont relevés ensuite quelques traits dominants de cette exposition qui sont redevables : a) au caractère programmatique de I art actuel ; b) au changement des rapports dans la proportion du développement des genres ; c) à la problématique iconographique-stylistique, avec une plus forte intervention du facteur théorique ; d) à l’attitude vis-à-vis des différentes étapes des traditions de l’art plastique roumain etc.
« Brancusi dans Part du XXe siècle»
p. 8
Nous proposant de présenter un choix de textes dus aux participants à la Session scientifique internationale intitulée «Brancusi dans l'art du XXe siècle», qui s’est déroulée à Bucarest du 15 au 16 septembre, nous publions dans le présent numéro de notre revue des extraits des communications de Ion Jalea (Brancusi et le spécifique de l’art roumain), Zoe Dumitrescu-Bușulenga (Brancusi — organisation moderne de l’espace), Anton Dîmboianu (Structures de l’imaginaire chez Brancusi), Marielle Tabart (Brancusi photographe et la fonction de ses

photographies dans la perception de l’œuvre), Radu Bogdan («La Prière» et sa signification dans l'œuvre de Brancusi) – ainsi que le commentaire d'Olga Buș-neag sur l’exposition de photographies intitulée «Brancusi à Tîrgu Jiu » réalisée par Sean Hudson et l’article de Radu Bogdan sur l’exposition «Constantin Brancusi. Sculptures-Dessins», ouverte au Wilhelm-Lehmbruck-Museum delavilledeDuisburg.
L’art naïf en Roumanie
(Alexandra Titu)
p. 16
Débutant par des considérations générales sur l’art naïf, Alexandra Titu analyse ensuite brièvement la création de quelques artistes naïfs notoires, tels que : Neculai Popa, Ion Stan Pătraș, Ion Niță-Nicodin, Alexandru Savu, Ion Mărie, Emil Pavelescu, Gheorghe Mitrăchiță etc.
Le bois–technique, histoire, art
(Paul Petrescu)
p. 20
L exposition intitulée « L’art du bois chez les roumains» (Bucarest, Musée du Village, septembre) comportant une sélection d’objets en bois provenant des collections du Musée du Village offre à Paul Petrescu l’occasion de souligner la grande valeur de cet art paysan et sa parfaite intégration dans I ensemble de la civilisation roumaine
Cezanne et la dialectique de la peintu
Prof. Gheorghe Ghițescu
Occasionné par le 70e anniversaire de la mort de Cezanne, I article du prof. Gh. Ghițescu, tout en présentant I évolution de l'œuvre cézanienn^ ai...· que celle de l'idéologie artistique, délimite, du point lar du «Maître d'Aix ». Préfigurant le cubisme art de Cezanne fut assurément une critique dé mpressiomsme, une opération dialectique d'en vergare esthétique joignant à la liberX de ïa couleur en tant que médium essentiel de la oein ture, une profonde étude de la forme. P

https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html